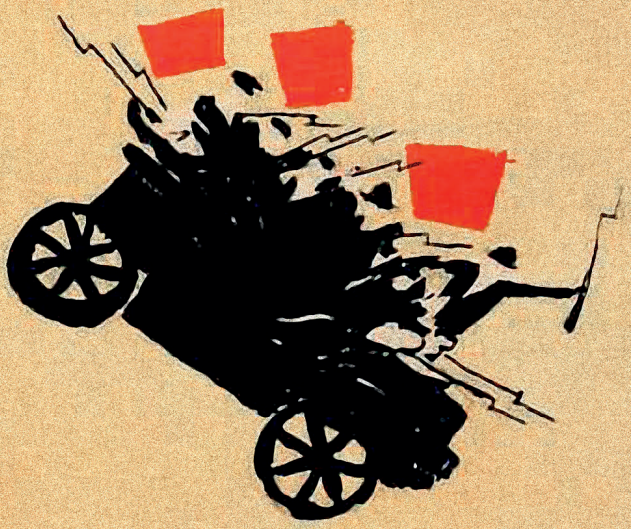

ЛИТЕРАТУРА и РЕВОЛЮЦИЯ

ВЕК ДВАДЦАТЫЙ

Научная серия
«Литература.
Век двадцатый»

In memoriam
Памяти профессора
Леонида Григорьевича Андреева

LOMONOSOV STATE UNIVERSITY OF MOSCOW

FACULTY OF PHILOLOGY

LITERATURE AND REVOLUTION
XX CENTURY

Scientific Series
Literature. XX Century

Issue 4

Moscow
2018

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ
ВЕК ДВАДЦАТЫЙ

Научная серия
«Литература. Век двадцатый»

Выпуск 4

Москва
2018

УДК 82(091)
ББК 83.3(3)6
Л64

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Редколлегия:
О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачёв
Ответственный редактор:
О.Ю. Панова
Рецензенты:
И.В. Головачева – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского университета
А.Ф. Кофман – доктор филолологических ннаук, зав. отделом литератур Европы и Америки новейшего времени Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Литература и революция. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. – М.: Литфакт, 2018. – Выпуск 4. – 544 с. – 9 илл. (Научная серия «Литература. Век двадцатый».)

Л64 Данное издание продолжает научно-исследовательскую серию «Литература. Век двадцатый» (выпуск 1-й – «Лики времени», 2009; выпуск 2-й – «Литература и война. Век двадцатый», 2013; выпуск 3-й – «Литература и идеология. Век двадцатый», 2016), в основу которой положены материалы международной конференции «Лики XX века», регулярно проводимой филологическим факультетом МГУ имени М.В. Ломоносова в память о профессоре Л.Г. Андрееве. Центральное место в настоящем выпуске занимает приуроченная к столетнему юбилею русской революции подборка материалов, посвященная отражению революционных событий в западной и русской литературе, в литературе русской эмиграции и советско-западным литературным и культурным контактам 1920-х–1930-х гг. Также рассматривается воздействие различных революций XX века (политических, социальных, эстетических, научно-технических и т.д.) на литературу и культуру Европы и Америки.

The present edition continues the scientific series «Literature. XX century» (issue I – "Faces and Facets of the XXth Century", 2009; issue 2 – "Literature and War. XX Century", 2013; issue 3 – "Literature and Ideology. XX Century",, 2016) based on the materials of the International prof. Leonid Andreev memorial conferences "Faces and Facets of the XXth Century" regularly hosted by the Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU). As the edition coincides with the centenary of the Russian revolution, the major part of the papers is focused on the influence of the event on the Western and Russian literature and culture (including the Russian Émigré literature), as well as on the Soviet-Western literary and cultural contacts of the 1920–1930s. The issue also considers the impact of various XXth century revolutions (political, social, aesthetic, technical, etc.) over European and American literature and culture.

ISBN 978_5_9500994_3_4

© Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2018
© Авторы статей, 2018

Содержание

Толмачёв В.М. Введение. Культура и революция: аспекты проблемы 11

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Коростелев О.А. «Окаянные дни» В.Н. Буниной (по материалам дневников революционных лет) 24

Кацис Л.Ф. Н.Я. Коган – «Н. Тасин» – В.Е. Жаботинский в «Киевской мысли» (1914–1917) 35

Пенская Е.Н. Революция театрального опыта в 1917 году: зритель и режиссер в эпоху катастроф 57

Коростелев О.А., Холиков А.А. Публицистика Д.В. Философова революционных лет (1917–1918) 74

Доброхотов А.Л. М.А. Алданов о революции: контрапункт мыслей и образов 103

Токарев Д.В. «Диалектика свободы»: статья Бориса Поплавского «Личность и общество» в свете гегелевской диалектики господства и рабства и ее интерпретации Александром Кожевом 113

Зиновьева А.Ю. Русская революция в образах революции французской: опыт Марины Цветаевой 131

Голубков М.М. Революция как метаморфоза: к вопросу об одной литературной полемике 1920-х гг. 142

Кротова Д.В. Образ революции в романе А.Н. Варламова «Мысленный волк» 159

ЗАПАД И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Голубев А.В. «Организационное овладение»: западные писатели в СССР в 1930-е годы 168

Белобратов А.В. «Новые русофилы»: большевистская революция в восприятии австрийских писателей в 1920-е гг. 182

Кабанова И.В. Советская Россия 1933 года глазами Роберта Байрона («Сначала Россия, потом Тибет»)..... 196

Легенькова Е.А., Тайманова Т.С. А. Виоллис о России, или «светотень» с востока 216

Ариас-Вихиль М.А. Ромен Роллан о русской революции 1917 года (по материалам переписки с Максимом Горьким) 231

Волчек О.Е. Русская революция и эмансипация буржуазной женщины (Элла Майар и Колетт Пеньо в СССР) 245

Carandell Z. "Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia": apuntes sobre la poesía revolucionaria en la revista *Octubre*..... 260

Харитонова Н.Ю. «Призраки истории» Хулиана Горкина (1961): события русской революции глазами оппозиционера и эмигранта 270

Котелевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент»..... 279

Сорокина В.В. Русский революционный авангард в оценке западноевропейской критики XXI века..... 288

ЗАПАД И РЕВОЛЮЦИИ – СОЦИАЛЬНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ

Венедиктова Т.Д. Бытописание как политика: к интерпретациям классического реализма в XX веке 309

Панова О.Ю. «Рожденная революцией»: афроамериканская литературная теория и наследие эпохи шестидесятых..... 315

Половинкина О.И. Арлекин и дело революции..... 331

Скальная Ю.А. Бернард Шоу и революции, или как заставить швейную машинку жарить яйца 346

Беларев А.Н. Великая космическая революция. Сценарий Пауля Шеербарта 366

Фокин С.Л. Анатоль Франс: между парижским национализмом и коммунистической революцией 380

Недосейкин М.Н. А. Франс между наукой и революцией 394

Шервашидзе В.В. Революция в романах А. Мальро 408

Гальцова Е.Д. Что такое сюрреалистическая революция? (о некоторых аспектах бретоновского концепта) 419

Гладощук А.В. Мексика в поле сюрреалистической революции 436

Огнева Е.В. Параллельным курсом: «Весна священная» Алехо Карпентьера и кубинский «роман о революции» 463

Yusta Rodrigo M. Escritura y lucha armada revolucionaria en la posguerra española*: ¡Tortura!* (1949) 478

Фейгина Е.В. Революция и традиция в итальянской поэзии: Альдо Палаццески и Эудженио Монтале 496

Сведения об авторах 505

Аннотации 512

Contents

Vasily M. Tolmatchoff. Foreword. Culture and Revolution: Aspects of the Problem 11

RUSSIAN LITERATURE AND THE RUSSIAN REVOLUTION

Oleg Korostelev. "Cursed days" by Vera Bunina (on her diary of the revolution) 24

Leonid Katzis. N.Ya. Kogan – "N. Tasin" – V.E. Zhabotinsky in *Kievskaya Mysl'* (1914-1917) 35

Elena Penskaya. Revolution in the Theatre Experience in 1917: a Spectator and a Stage Director in the Epoch of Catastrophes 57

Oleg Korostelev, Alexey Kholikov. Dmitry Filosofov's Political Writing of the Revolutionary Years (1917–1918) 74

Alexandre Dobrokhotov. Mark Aldanov on Revolution: Countermelody of Thoughts and Images 103

Dmitry Tokarev. "Dialectics of Freedom": Boris Poplavsky's Essay "Personality and Society" in the Light of Hegel's Herrschaft und Knechtschaft Dialectics as Interpreted by Alexandre Kojève 113

Alexandra Zinovieva. Russian Revolution in the Images of French Revolution as Viewed by Marina Tsvetaeva 131

Mikhail Golubkov. Revolution as Metamorphosis: On a Literary Controversy of the 1920-ies 142

Daria Krotova. Image of the Revolution in Aleksey Varlamov's Novel "Mental Wolf" 159

THE WEST AND THE RUSSIAN REVOLUTION

Alexander Golubev."Organizational Takeover": Western Writers in the USSR in the 1930-ies 168

Alexander Belobratow. "New Russophiles": Bolshevik Revolution and the Austrian Writers in the 1920-ies 182

Irina Kabanova. Robert Byron Looks at 1933 Soviet Russia ("First Russia, Then Tibet") 196

Elizaveta Legenkova, *Tatiana Taimanova*. Andrée Viollis on Russia, or Lights and Shades from the East 216

Marina Arias-Vikhil. Romain Rolland about the Russian Revolution of 1917 (based on the correspondence with Maxim Gorky) 231

Olga Volchek. Russian Revolution and the Emancipation of a Bourgeois Woman (Ella Maillard and Colette Peignot in the USSR) 245

Zoraida Carandell."On the Communist Lyrics that Could Have Come from Russia": Revolutionary Poetry in the Journal "Octubre" 260

Natalia Kharitonova. Julián Gorkin's "Fantasmas de historia" (1961): Russian Revolution Viewed by an Emigre Oppositionist 270

Vera Kotelevskaya. Heiner Müller's new Odysseus: Neo-mythological Representation of the Russian October Revolution in the Play "Cement" 279

Vera Sorokina. Russian Revolutionary Avant-garde in the XXI Century West European Literary Criticism 288

THE WEST AND THE REVOLUTIONS – AESTHETIC AND SOCIAL

Tatiana Venediktova. Fictions of Everyday Life as Politics: XX Century Interpretations of Classical Realism 309

Olga Panova. "Born by the Revolution": African American Literary Theory and the Legacy of the 1960-ies 315

Olga Polovinkina. Harlequin and the Ordeal of Revolution..... 331

Yulia Skalnaya. Bernard Shaw and Revolutions, or How to Make a Sewing Machine Fry Eggs..... 346

Alexander Belarev. Paul Scheerbart's Great Cosmic Revolution 366

Sergei Fokine. Anatole France: between the Parisian Nationalism and Communist Revolution 380

Mikhail Nedoseikin. Anatole France between Science and Revolution 394

Vera Shervashidze. Revolution in André Malraux's novels 408

Elena Galtsova. What is the Surrealist Revolution? (on some aspects of Breton' concept) 419

Anastasia Gladoshchuk. Mexico in the Magnetic Field of the Surrealist Revolution 436

Elena Ogneva. Following the Parallel Course: "The Rite of Spring" by Alejo Carpentier and "the Novel of the Cuban Revolution" 463

Mercedes Yusta Rodrigo. Revolutionary Writing and Military Struggle in Postwar Spain: "¡Tortura!" (1949) 478

Ekaterina Feighina. Revolution and Tradition in Italian Poetry: Aldo Palazzeschi and Eugenio Montale 496

Our Contributors 505

Abstracts 512

В.М. Толмачёв

Введение. Культура и революция: аспекты проблемы

Эта книга выросла из материалов представительной международной конференции, состоявшейся на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова в июне 2017 года. Это уже четвертое издание, выпущенное в научно-исследовательской серии «Литература. Век двадцатый». Ранее увидели свет коллективные труды «Лики времени» (2009), «Литература и война» (2013), «Литература и идеология» (2016). Все они посвящены Леониду Григорьевичу Андрееву (1922–2001), яркому российскому специалисту по французской литературе, заведующему кафедрой (1974–1995) и фронтовику, память о котором, регулярно проводя Андреевские конференции, кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ бережно чтит.

Суть XX века неотделима от революции. Двадцатый век – все же не американский, как это показалось некоторым историкам под конец этого столетия (Ф. Фукуяма: «Конец истории и последний человек», 1992), а, увы, век революции и глобальности порождаемых ей революционарных энергий. Ни ожесточенная борьба с Богом, ни «отдельные» жертвы, осознанно принесенные на алтарь всеобщего счастливого будущего, ни ложь броского, агрессивного (ни за что не отвечающего) популизма, ни насильственное изъятие частной собственности и ее перераспределение в пользу неимущих, ни отрицание всех «изживших себя» традиционалистских институтов (от религиозной морали, государственности, классов, сословий, профессий, семьи, отношений родителей и детей, пола до имеющих человеческий смысл труда и слова), ни утопический проект масштабного социального эксперимента и связанных с ними ожиданий всеобщих земных справедливости и счастья, ни катастрофичность, прерывистость истории и порожденные ими отрицание прошлого, «переоценка ценностей», ни отступление единичного перед диктатом массового, безличного, надличного, ни так называемый трагический гуманизм (стоическое приятие страшного или абсурдного в своей жестокости мира), ни абсолютизация в искусствах всего нового, авангардного, ни предельное расширение границ творчества (непременно включающее в себя элемент насилия над традицией

© 2018 Василий Михайлович Толмачёв. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

как искусства самого по себе, так и ее восприятия), ни фальшь неискусства и «антиискусства» (определение П.П. Муратова из одноименной статьи 1924 года), агрессивно выдающих себя за высший тип искусства, нельзя отделить от того, что их в той или иной степени питает, от образа революции.

Желаем ли мы того или ни желаем, но все мы все так или иначе переболели, все еще больны тем разрывом в естественных исторических связях, который влечет за собой революция и так или иначе порождаемые ею война (универсализация насилия), демагогия, социальная встряска, столкновение революции и контрреволюции, диктатура, расчеловечивание (в том числе в искусствах – об этом писал не только Х. Ортега-и-Гассет, но и в отличном от испанца ключе Х. Зедльмайр в книге «Утрата середины»), новые люди («мы»), с окраин выдвинувшиеся в центр жизни, а также парадокс свободы-несвободы.

Речь идет о событиях русского 1917 года и самих по себе, и как событиях мировых истории, культуры. Нет февраля и октября 1917 года – и невозможно представить себе, к примеру, не только русский, советский, постсоветский XX век, но, сознает он то или нет, и весь «настоящий», в данном случае, мировой двадцатый век. В частности, к контексте политической истории вспоминаются конец четырех империй (русской, германской, австро-венгерской, оттоманской) и последующие нескончаемые землетрясения в тех частях света, которые они до того лучше-хуже, но скрепляли; о фашизме и национал-социализме как движениях, по смыслу контр-революционных или направляемых контр-революционно; о кровавых гражданских войнах (мексиканской, испанской, китайской, корейской, латиноамериканских, камбоджийской, югославской); о Второй мировой как следствии вышедшей из-под контроля антибольшевистской геополитики, о явлении крупнейших политических фигур XX века, одновременно революционерах и контрреволюционерах, о непримиримой идеологической борьбе систем, о «филантропическом» подкупе сильными мира сего (помнящими о непредсказуемости революционной стихии и ее эффекте пожирания собственных детей) «новых бедных», о так называемых политических технологиях, о том, наконец, что Стефан Цвейг не без умиления назвал в своих мемуарах европейца «вчерашним миром» – миром, при всех своих издержках сопровождавшимся чудесами творчества, которое оставалось творчеством как таковым и не было продолжением страха, физической боли или насильственной смерти.

Еще раз хотелось бы подчеркнуть: для русского человека революция – больная тема. И ожесточенные (прямые или косвенные)

споры по ходу столетия о 1917 годе это ясно показывают. Пока мы, хранящие тем или иным образом память о другой, теперь уже, вопреки всему, вечной России живы, революция не кончается. Одни ее в том или ином ключе отрицают, считают точкой отсчета углубляющегося исторического заката, а другие так или иначе в виде все отодвигающегося в будущее проекта возрождения приветствуют. Разумеется, она бередит мысли о том, чем Россия и ее культура не стала, какую жертву принесла (если принесла) на алтари мировой истории (Вяч. Иванов рассуждал, как известно, что Россия в XX в. страдает за все человечество; ранее такая мысль в связи с Францией 1789–1794 гг. встречалась у йенских романтиков), каков смысл этого затяжного апокалипсиса ценой в десятки миллионов жизней и уничтожения традиционного русского гештальта.

Люди старшего поколения (это мерка истории принадлежит 60-летнему), не важно, поддерживали ли они революцию или не поддерживали, естественно для себя говорили «до / после революции». Это выражение для советского уха являлось частичным анахронизмом, хотя идея нового (советского) уклада жизни в его противопоставлении старому для советской мифологии была крайне важна, подчеркивала дистанцию от человека «задворок Европы» с плугом до мировой державы с атомным оружием. Постепенно оно дополнилось темпоральными мифологемами «до / после войны», сталинизм / «оттепель», «оттепель» / «застой», «застой» / «перестройка». Для молодых людей начала XXI века все эти градации не вполне реальны. Они люди именно современные, а все прочее, в том числе революция 1917-го года, для них «в прошлом веке» как радикальном обозначении не XX в., а времени «до нашей эры», то есть фактически исторического небытия.

Со сказанным связан некий исторический и культурный парадокс, о котором мне уже приходилось высказываться. Русское, упраздненное вроде бы 17-м годом и всем декретно советским, просуществовало гораздо дольше, чем это принято считать. Под корой советской власти оно сохранялось сознательно или бессознательно в стереотипах поведения (не до конца советского), памяти (семейной), речевых оборотах («слава Богу»), проступало через линии исторической, как бы она ни ветшала, застройки, а также пейзажа (пусть и испорченного). Кроме того, оно напоминало о себе в вывернутом наизнанку или спародированном виде через форму государства (советская «империя»), его правителей («красные цари» и прежде всего Сталин в этой роли) и идеологии («религия» коммунизма, знавшая аскетов, мучеников, бюрократов, циничных попутчиков), социума («новая общность людей»), праздников (главный,

«красный», государственный день календаря; мифологизированные жития советских «святых»; несение советского «света» миру) и т. п.

Дореволюционное в том или ином виде просуществовало в СССР приблизительно до рубежа 1980/1990-х годов, совпало с уходом в мир иной родившихся до 1917 года и успевших поэтому хотя бы вдохнуть воздух иного бытия. Официальный конец советской власти в силу парадокса совпал с окончательным истощением этой инерции, появлением на свет всецело советского человека (формирование которого длилось в течение трех-четырех поколений), а также с всплеском в 1990-е годы именно советского, и в основе своей революционарного, бессознательного, которое до поры до времени контролировалось и направлялось государственной властью.

Сказанное имеет определенное отношение и к западной культуре XX века, противопоставившей прошлому, традиции вместе с приоритетом всего «нового», «авангардного», «модернизма» движение (в отличие от культуры советской) не влево, а вправо, и на своей территории создавшей собственные культы, которые частично не совпадали с советскими – таковы культы денег, вещей, вечной молодости, механистично понимаемой демократии (атомарное количество голосов, подаваемых на выборах), формируемого в первую очередь медиа оценок всех сторон жизни, рекреации – а частично имели с ними общие черты: поверхностность (отречение от прошлого и глубины прошлого в пользу цивилизации), всемирный экспорт своих (в конечном счете) прагматично понимаемых ценностей, распространение культурного ширпотреба (самого по себе; в виде вульгарно идеологизированных адаптаций культуры прошлого), показной пиетет перед вытесненной из политики в сферу творчества революционной романтикой, революционарностью.

Тем не менее, XIX век в широком, глубинном смысле слова не завершился в западной культуре вопреки всем громким заявлениям авангардистов или модернистов ни в 1914-м, ни, как кажется, в 1945-ом году. Еще в 1950-е годы создавались произведения «не от века сего». Однако на рубеже 1960–1970-х гг. девятнадцатый век в его как бы второй, а то и третьей жизни исчерпал себя, когда скончались последние «великие старики», в крови которых вопреки всей логике нового столетия закипал иногда кислород воздуха «конца века», и, когда, добавим, возник феномен студенческих революций, хипстеризма, а также революционарности, вдохновленной Мао или Фиделем Кастро и Че Геварой.

Понимание расхождения времени и пространства философически эффектно представили Бергсон и Хайдеггер. Не в меньшей степени оно было знакомо русским (см. статью «Крушение гуманиз-

ма» Блока, где он говорит о «неисчислимом» времени, начальные строки ахматовской «Поэмы без героя») или западным писателям. Отсюда и синдром глубинной утраты, по-разному выраженный не только пережившими Первую мировую войну символистами (таков по сути роман «В поисках утраченного времени», где истинное время способен обрести только художник на территории творимой им и проживаемой затем заново памяти), но и Джойсом («Улисс»: один дублинский день, во всем спектре своих деталей стихийно содержащий элемент своего рода вечности), Элиотом («Бесплодная земля»), немецкими экспрессионистами (с их неподдельной апокалиптикой, войной детей и отцов), а также «потерянным поколением», экзистенциалистами, антидрамой, создателями «магического реализма». Постмодернизм же, заявивший о себе на рубеже 1960–1970-гг., стал постепенно отражением того обатоятельства, что революции XX века в их истинно метафизической сущности, так или иначе выполнив свою задачу, подошли к концу (об этом, как известно, писал Ю. Хабермас) или были адаптированы цивилизацией как нечто контролируемое.

После этого общего и, если так можно выразиться, образного вступления хотелось бы кратко обозначить разные, когда более очевидные, когда менее очевидные аспекты присутствия революции в литературе XX века.

Во-первых, это увлечение целого ряда западных интеллектуалов коммунистическим строительством в СССР как альтернативой капитализму, а также (в 1930-е годы) фашизму. Самые знаменитые писательские фигуры здесь это, разумеется, Роллан, Уэллс, Святополк-Мирский (печатавшийся по-английски), Жид, Барбюс, Шоу, Лукач, Генрих Манн, Брехт, Фейхтвангер, Драйзер, Эдмунд Уилсон. Для некоторых из них данное увлечение было естественным, искренним, вытекало из логики их еще довоенного, по духу антибуржуазного творчества, хотя порой и имело сугубо личные объяснения. Однако развязка гражданской войны в Испании (которая воспринималась западными левыми как следствие предательства Сталиным испанского республиканизма), пакт Молотова-Риббентропа и убийство Троцкого, пожалуй, поставили ему предел, что заметно по эволюции Мальро, Одена, Оруэлла. Ранее же за лояльность или хотя бы за временную ангажированность писательских знаменитостей «четвертый Рим» активно боролся и нашел, как сейчас все больше выясняется, немало ресурсов для прельщения или даже вербовки. Попутно нельзя не обратить внимания на рост числа русских жен и любовниц у поклонников всего революционарного (таковы Мария Кудашева, Эльза Триоле, Гала Дали, Ольга Хохлова, Ася Лацис), а

также авантюристок и шпионок (Ольга Чехова, Надежда Плевицкая, Маргарита Воронцова-Коненкова). Искренняя или прагматическая симпатия к некапиталистическому пути развития, истинной демократии, социальному равенству, народному искусству; участие в Первом съезде советских писателей, международных (антифашистских) конгрессах культуры; сочинение травелогов о поездках в СССР (они, кстати, очень разные, скажем, у Драйзера, Жида, Фейхтвангера; особенно преуспели в визитах французы, среди которых, помимо предсказуемого Барбюса, автора книги «Сталин», Дриё ля Рошель, Поль Низан, Селин) или сотрудничество с НКВД (сохранились документы вербовки даже Э. Хемингуэя) это – исторически весомые факты, о которых благодаря современному исследованию архивов становится известно все больше и больше (см., например, капитальную работу К. Кларк «Москва, Четвертый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры, 1931–1941», 2011).

Вместе с тем, если вдуматься, много ли именно русских персонажей, и в особенности, революционеров, фигурирует в художественных текстах крупных западных писателей первой половины XX в., то нам придется констатировать, что их на удивление немного. Разумов и русская политическая эмиграция? Но это еще Джозеф Конрад 1900-х годов («На взгляд Запада»). Есть Клавдия Шоша вкупе с Нафтой-Лукачем, Михаил Бородин в «Завоевателях» (1928) Мальро, Карков-Кольцов у Хемингуэя в романе «По ком звонит колокол», советский террор у Кёстлера в «Слепящей тьме» (1940) и Виктора Сержа («Дело Тулаева», 1948), петроградский сюжет в романе «Мы, живые» (1936) Эйн Рэнд. Аллегории Хаксли («О дивный новый мир»), Оруэлла («1984», «Звероферма») или Камю (если «Чума» об эпидемии коммунизма) здесь не в счет.

Во-вторых, это революция в искусствах, связанная с явлением авангарда, точнее, авангардов. Имеется немало аспектов этой очевидной темы: целый ряд авангардистских работ получил под конец двадцатого столетия почти что сакральный статус. Таков аспект идеологический. Речь идет о международном влиянии книги Льва Троцкого «Литература и революция» (1923) и писателях, ассоциировавшихся с «троцкизмом» в искусствах: все они так или иначе были, как Дос Пассос, сторонниками пропагандистского назначения творчества и использования эффектов кинопоэтики – о последнем под влиянием успехов Сергея Эйзенштейна написана статья Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Или аспект, связанный с логикой творческой биографии, с тем, как авангардисты Элиот, Бенн, Дёблин, Пастернак уходили от революционарности своей молодости к «простому»

стилю, от атеизма к христианству, ⁻гностической эзотерике. Или аспект, связанный с литературной политикой насилия, как у сюрреалистов.

Имеется здесь, в-третьих, и площадка, где скрещивают шпаги интересующиеся метаисторией литературы и культуры.

Являются ли авангарды отрицанием и преодолением некоего презираемого ими буржуазного декаданса (таковы в авангардистском восприятии все разновидности буржуазной традиции, включая «реализм» и даже символизм, хотя в действительности символистская составляющая авангардов – например, блоковский пласт Маяковского – весьма значима), а также всей построенной на мимесисе культуры, – или, что нам, к примеру, ближе, они выступают углублением и радикализацией международного символизма (немецкий экспрессионизм – одновременно и северная, отличная от французской, «готическо-фаустовская» версия символизма, и самый богатый, самый разнообразный из авангардов), а вместе с ними фактической констатацией истощения, приблизительно за столетие, всего, казалось бы, неистощимого потенциала художественных языков неклассического искусства?

У темы революции в искусствах имеется, помимо идеологического, культурологического измерения, и формальное. Например, раскрытие в литературном языке позиций невыразимого (боль, молчание, эротический импульс, энергетика двигателей, «магнитных полей», военных парадов и других коллективистских действ, сигналы космоса и т. п.). В то же время, трудно не заметить, что претендуя на ультравыразительность, авангарды добиваются ее языком, опирающимся на ту или иную идею «простоты», «примитива», «чистоты» цвета или звука. Революционарное, если вдуматься, – в значительной степени сброс сложности и утонченности, хотя порой оно и подает себя в виде «зауми», центонной поэтики или открытия космических «ритмов». Ее герои – разрушение «иллюзий» восприятия, грубоватость, вортекс (спонтанное столкновение разного материала), эротика, шоковые эффекты, театрализованные эффекты. У истоков революционарности в философии – гении упрощения, с одной стороны, и великие пропагандисты, с другой (Маркс и Энгельс, Ницше, Фрейд).

В-третьих, проблема революции в искусствах ставит вопрос о том, связана ли она преимущественно с распространением революционной идеологии, всего революционарного в духе 1910-х годов (советский, немецкий, французский вариант) или укоренена в эстетическом перевороте XVIII–XIX веков, который под влиянием Канта, Фихте, романтиков развернул творчество исключительно в сто-

рону бесконечной свободы творящего субъекта. Тот как носитель романтической иронии существует в виде двух конфликтующих ипостасей – инициатора через свое видение всеобщей изменчивости, или Поэзии, и борца за кристаллизацию этого Мальстрема, этого невыразимого, этого демона неуловимой красоты в форму, всегда доступную (в откровении) и всегда ускользающую. В этом случае уже не революция (1789–1794) как якобы обязательное взрывное продолжение экономических и социальных противоречий порождает культуру, а, напротив, культура, неклассический тип творчества, развернутый в сторону «я» и его самоотражений, отрицающий всякий тип авторитета, ставшего, нормативного, включая, разумеется, Бога, порождает революцию – восстание художника против всех и вся, включая себя самого.

Наиболее сильно эта чреватая самоотрицанием творца революционарность романтической и постромантической культуры проявилась, думается, в символизме, который, сделав романтизм через работу нескольких поколений очень разных романтиков событием общезападной культуры (взаимосвязанные мифы «кризиса цивилизации», «смерти Бога», «агонии христианства» и рождения нового, другого бога в виде страдающего Поэта), шаг за шагом максимально расширил сферу творчества (от вещей и безобразного до невыразимых духовных озарений), включил в нее не только создание сверхвыразительного (как бы жреческого, магического, максимально экспрессивного) поэтического языка, а также жизнестроительство (дендизм, эстетизм), но, что важнее для культуры XX века, психологию (бунт против отца или матери, инициированный Фрейдом) и политику – прозрение нового мира. Русские большевики, настаивая на партийности творчества, одними из первых, осмыслив опыт Льва Толстого, ощутили глобальные политическо-пропагандистские возможности литературы, поставив на место «барина, юродствующего во Христе», своего художественного гения, «Сокола революции», а позднее присвоили его имя Нижнему Новгороду.

Среди прототипов подобного нового «святого» – не только Байрон, Гейне, Гюго или Золя («Я обвиняю!»), но, конечно же, и многогранный Наполеон, один из самых главных раздражителей романтической и постромантической культуры. По интуиции Мережковского («Наполеон», 1929), этот новый святой, святой новой вселенской церкви будущего, и гениально реализовал себя во множестве самых разных специализаций, включая дар писателя (эта точка зрения разделялась ранее Стендалем), и стал прообразом всех диктаторов XX века. Интуиция Мережковского не была исключительно художнической. Не удивляет, что культура Вены, одной из важнейших

столиц европейского символизма, помимо писателей, драматургов, режиссеров, композиторов, живописцев, архитекторов, философов, психоаналитиков, эзотериков, деятелей сионистского движения порождает и Гитлера. Так и Сталин – не только политик, визионер создаваемой им любой ценой vita nova, но и поэт, поклонник искусств, организатор культуры, новый Нерон.

Отсюда характерные рассуждения, принадлежащие не только Бердяеву или отцу Павлу Флоренскому, но, скажем, и Ницше, Освальду Шпенглеру. Что кончается на рубеже XIX–XX века – имперский мир, буржуазный мир после 1789 года; мир северного Ренессанса, вдохновленный Лютером как одним из первых иконоборцев, философствовавших молотом, точнее, молотком; христианский мир; переработанные христианством язычество, античность, варварство, индивидуализм? И соответственно – что начинается или начинается вновь: новая античность, новое средневековье, новый империализм, новое варварство, новый индивидуализм? И соответственно, что такое «конец века» – констатация декаданса именно как эпохи ветхости, вырождения, политического упадка, вырождения искусств или, парадоксально, именно как эпохи концов-начал, – новизны, всеобщего модернизма – преддверия революции политической или планетарной, – конца, конечности, границы как способа переживания начал, вечно актуального?

Проблема революции в контексте мифа глобального кризиса европейского духа, наиболее властно, как оказалось в XX веке, сформулированная Ницше, сформулированная, подчеркнем, в терминах творчества, творческого видения, борьбы «тез» и «антитез» в сознании гения (тема нащупана С. Кьеркегором), креатива самоубийства (тема Х. Ибсена), касается не только поединка гения с самим собой ради обретения через смерть человекобожия, но и судеб Реформации – трансформации протестантизма в этику капиталистического предпринимательства, ультра-индивидуализма (отвергающего все стороны современной буржуазной действительности, включая парламентаризм, писательство властителей дум, саму «новую женщину»!), а также, в исторической перспективе, борьбы носителя Бога в душе против церкви, демократии против империи, Севера против Юга, плебса против аристократии, атлантизма против средиземноморства, эстетики против этики, безобразного против красивого, сына против отца или матери, настоящего против прошлого. Среди главных предтеч революционарности помимо Наполеона и Ницше – Маркс и Энгельс, которые еще в 1848 г. в своем визионерском «Манифесте коммунистической партии» профетически предсказали мировую революцию, появление на свет класса (пока еще отчасти

«призрачного»), носителя этой революции, апокалиптическую войну данного класса со своим историческим соперником-антагонистом, а также следствия неминуемой будущей пролетарской победы – ликвидацию всех основных буржуазных институтов, включая отечество, брак и литературу.

Названные выше различные символисты, в данном случае писатели, выявившие подземное, не распознанное другими (пролетариат как подземная сила, выходящая на арену мировой истории; конец индивидуализма под воздействием надындивидуального – способа производства, техники, класса; весть о смерти Бога; нахождение в отце или матери источника разрушительных для психики ребенка комплексов, сны как ключ к реальности), в роли носителей революционарности – не только радикальные упростители сложности жизни, провоцирующие восстание против экспроприаторов, «морали толпы», лжеидеологии, репрессий класса и отца, «фальшивомонетчиков», но, разумеется, и богоборцы.

И все революции XX века, включая русскую, мексиканскую, китайскую, и сопровождавшие их гражданские войны сопровождались как всплеском атеизма (об этом ярко написано в романах «Сила и слава», «По ком звонит колокол»), так и осознанным или неосознанным пародированием сакрального профанным (Джойс, Бюнюэль, Феллини), самыми разными формами нетеистического богоискательства на ниве этатизма, индивидуализма (культ небытия в экзистенциализме) или даже консьюмеризма.

«Реалистичен» и свинцово ли атеистичен литературный XX век? Ни то, ни другое! Он – квазирелигиозен, магичен, эротичен, исполнен виоленсии, энергий саморазрушения. Свойства революции, превратившей пуританизм в капитализм или другие, коллективистские, формы новой религиозности, эффектно схвачены Драйзером в «Американской трагедии»: Клайд – и беглец из семьи бедных проповедников, фетишист, любовник, преступник, и как «без вины виноватый» новый святой: маленький человек, принесенный на алтарь новых богов; находка Драйзера была сполна оценена Эйзенштейном, мечтавшим поставить фильм по американскому роману. Они отчетливо заявляют о себе у Николая Островского («Как закалялась сталь») или в «магическом реализме» Гарсиа Маркеса.

Борьба с Богом в культуре XX века лишний раз подчеркивает, что проблема свободы (свободы творчества) – одна из самых главных, если не самая главная в постреволюционном искусстве. Однако также нетрудно заметить, что «самое свободное» искусство XX века всегда о реальном ужасе или о наваждении несвободы, о «приглашении на казнь», на участие в «процессе», от чего спо-

собны условно спасти только буффонадное иронизирование (оно весьма эффектно у Бекетта, Ионеско) или позволяющая вспомнить о языческом стоицизме героика добровольного отказа от жизни. В индивидуалистском очаровании самоубийством, в сугубо личном жертвоприношении (особенно по ходу войны, преследования тоталитарным режимом, природных или технологических катаклизмов) как единственно возможной или по-роковому вынужденной в свете «смерти Бога» формой свободы – наиболее честный ответ революционарного XX века на уязвимость либерального понимания свободы, весьма часто обнаруживающего несостоятельность духовно (свобода как выбор большинства, свобода как абстрактная юридическая категория), политически (заигрывание с диктаторскими режимами или прагматическое использование их политики), творчески (известная капитуляция перед рыночным «все на продажу» и, соответственно, исчезновение идеального читателя, человека культуры).

Еще один важный аспект революции – сексуальный и сексуально-гендерный. Он отражает борьбу с литературной легализацией «лицемерно замалчиваемых» буржуазией тем, с одной стороны, и абсолютную свободу художественного самовыражения (Генри Миллер в «Тропиках» лишь гротескно подчеркнул то, что было очевидно для Кьеркегора – см. трактат «Или – или» с его темой эротики, глубинно присущей романтическому типу творчества), с другой. Вехи сексуальной революции – не только мода на вызвавшего скандал и запрет в США «Улисса», (повествования, оборванного звукописью любовной судороги Молли Блум как некоего вечного креативного «да»; сознание ее мужа, мелкого буржуа, представлено Джойсом революционарно – Блум тот новый, архетипический Отец, которого ищет «сын»-Стивен, свидетель дублинского карнавала и его апокалиптической атрибутики конца света) но, скажем, и творчество Андре Жида, последовательно, начиная с «Имморалиста» писавшего о своем гомосексуализме и даже собиравшегося обсудить его при визите в СССР в беседе со Сталиным (тот от беседы уклонился).

Уже к середине 1930-х годов возникло целое международное явление литературы, имплицитно или явно гомосексуальной, лесбийской (Георге и его кружок «платоников», Стайн, Пруст, Кокто, Форстер, Вирджиния Вулф, Т.С. Элиот, Уайлдер, Томас, Клаус и Эрика Манны, Ханс Хенни Янн, Оден, Ишервуд, Лорка, Кафавис, Кузмин, Вячеслав Иванов, Гиппиус). Эмблемы революционарной сексуализации литературного модернизма помимо «Имморалиста» – «Смерть в Венеции», «Улисс», «Бесплодная земля», «И восходит солнце», «Степной волк», «Тропик Рака».

Распространение в художественной литературе XX века всего революционного и революционарного естественным образом вызвало к жизни обилие всего контрреволюционного, неоконсервативного. Здесь, заметим для краткости, помимо буквального понимания консервативной позиции парадоксальное совмещение революционера и реакционера в одном лице (таковы, и по-разному, фигуры Паунда, Элиота, Уиндема Льюиса, Дриё ля Рошеля, Селина, Малапарте), что опять-таки восходит еще к эпохе романтизма (судьба Шеллинга, братьев Шлегель, Кьеркегора), а также к ее культу Бонапарта (оказавшегося в этом виде очень притягательным для политических лидеров XX века – к примеру, для Сталина), или к Ницше. Здесь и модернистская, «традиционалистская», эзотерика (вдохновлявшаяся кроме оккультной традиции Штейнером, Гурджиевым, Юнгом, Геноном и Эволой), и формирование ретроспективно-эстетского мифа осени империи (австрийские авторы), и нацистский или советский эксперимент по строительству нормативного и национального искусства («социалистический реализм», таким образом, – версия именно модернистской реставрации художнического традиционализма), и мистика ничто в экзистенциализме, и морализаторская по пафосу религия плоти в романах Д.Г. Лоренса.

Наконец, в свете революции следует обозначить тему русской эмиграции. События 1917 года привели не только к мировому распространению советских революционных идей (не исключено, правда, что глубина этого воздействия несколько преувеличена межвоенными западными левыми и послевоенными «советизанами»; кроме того, капиталистический Запад сделал определенные выводы из событий русской революции), к моде, в том числе, на раннее, так сказать, неподцензурное, советское искусство (после Второй мировой войны оно даже было включено западными идеологами в канон расширительно понимаемого гуманизма), но и к лучшему знакомству мира со старыми русскими, с вспыхнувшей новым светом русской идеей.

Повсеместно, вплоть до Харбина или Сан-Пауло появлялись оазисы русского: русские церкви, русские магазины, газеты, издательства, кладбища. Бердяев, Мережковский были переведены на все основные европейские языки. Бунин получил Нобелевскую премию. Русские авторы встречались с французскими на коллоквиумах в Понтиньи. Кожев читал лекции о Гегеле будущим экзистенциалистам в Сорбонне. Голливуд принял Михаила Чехова. Жадно зачитывались Достоевским как пророком современного апокалипсиса Жид, Вассерманн, Фолкнер, Мориак, Бернанос. Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский явил свою любовь и молитву множеству ки-

тайцев, европейцев, американцев. Казалось, что эта миссия в конечном счете тщетна и что такая Россия «в изгнании» (или «в послании», как это выразили Мережковский и Гиппиус) вот-вот станет Атлантидой. Однако к 2017 году она вопреки всей революционарной правде двадцатого столетия вернулась к жизни, словно утверждая возможность выстраивать культуру по ту сторону революции и всего революционарного.

В заключение отметим, что это, конечно же, далеко не полный перечень различных аспектов темы революции в культуре XX века. Один из них, к слову сказать, имеет прямое отношение к советскому и постсоветскому литературоведению, филологическому образованию в целом. По-прежнему канон «классических» авторов и художественных текстов мировой литературы, их интерпретация, язык этой интерпретации, методы преподавания формируются на основе еще советских идеологических проектов (серия «БВЛ», «Краткая литературная энциклопедия», «История мировой литературы») – советско-революционарной трактовки творчества, текста, «реализма» (и как общей – рассчитанный, увы, на невысокий образовательный уровень – методологии понимания искусства, и как «доминанты» искусства XIX-XX веков, и как способа выражения «правды жизни» именно русским и советским искусством), а также привязки принципов классификации материала к «революционным» датам (1789, 1830, 1848, 1870, 1917, 1945, 1968 и т. п.).

Авторы предлагаемой читателю книги придерживаются разных взглядов на смысл революции и революционарного в культуре XX века. Однако их наблюдения, сделанные на самом разном материале (зачастую весьма недостаточно изученном ранее), не позволяют усомниться в том, что исследование этой темы именно в междисциплинарном ключе позволяет преодолеть сложившиеся научные стереотипы и чрезвычайно плодотворно.

Редколлегия издания выражает искреннюю признательность за помощь при публикации книги профессору М.Л. Ремнёвой, декану филологического факультета МГУ.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

О.А. Коростелев

«Окаянные дни» В.Н. Буниной (по материалам дневников революционных лет)

Дневник революционной поры – уникальный материал. Исследовательский и читательский интерес к такому эгодокументу огромен, особенно если авторство принадлежит выдающемуся представителю своего времени. Между тем женский дневник как предмет читательского интереса нередко оказывается вытеснен на периферию. Причины подобной асимметрии были названы О.Р. Демидовой, составителем тематического сборника, специально посвященного женскому исповедальному нарративу:

> Роль женщин в официальной общей истории традиционно сводится к роли «молчаливого большинства», поскольку женщина как субъект в Большой истории, т. е. истории мужской, отсутствует. Это при том, что женские исповедальные тексты, в том числе дневники и мемуары о войне, в ходе которой необратимо рушится весь прежний уклад и жизнь превращается в хаос, отражают действительность принципиально иначе, чем мужские […] Совершенно очевидно стремление авторов не просто рассказать о событиях, но и дать им определенную оценку в границах той аксиологической системы, которую у людей «старого порядка» принято было считать единственно возможной, – системы христианских ценностей. Совершенно естественно, что преобладающими становятся оценки этические, а неприятие прежде всего вызывают отсутствие нравственных законов и обусловленные этим «безобразия»[1].

Исследователями не раз отмечалось, что *женские мемуары и дневники* отличаются эмоциональностью, гуманизмом и выделяются на фоне других исторических документов своей необыкновенной

© Олег Анатольевич Коростелев. Москва; Институт мировой литературы Российской Академии наук. Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01410 «Академический Бунин. Источниковедение, текстология, методология»).

живостью. Если же *дневниковые тексты созданы женами выдающихся современников революции 1917 года, то, как исторический и литературный документ, они обретают особую ценность.* Значительно дополняя фактографию семейной хроники и революционных событий, эти тексты создают особый эффект «отражения отражений». Благодаря дневникам жен исторический период, уже известный по текстам их супругов, мы можем увидеть под новым углом зрения – женский эгодокумент выстраивает свой ракурс видения катастрофы революции 1917 года и Гражданской войны и, как следствие, свой ответный дискурс в литературе.

Ярким примером таких исповедальных текстов революционной поры служат дневники Веры Николаевны Буниной (урожд. Муромцева; 1881–1961).

Дневники, которые она более или менее регулярно вела с 1914 по 1961 гг., сохранились в так называемом «парижском» архиве Буниных относительно полно, они насчитывают 113 единиц хранения (тетрадей, блокнотов, ежедневников и др.) и ныне находятся в Русском архиве в Лидсе[2]. Дневники представляют собой первостепеннейший источник для изучения как жизни и творчества И.А. Бунина, так и всей литературной эпохи. Жизнь писателя со всеми его поездками, публикациями, встречами запротоколирована в дневниках в мельчайших нюансах, но их содержание этим не ограничивается. Муромцева-Бунина и в России, а в еще большей степени в эмиграции, была одним из активнейших организаторов культурной жизни, принимала участие в подготовке творческих вечеров многих видных литераторов и деятелей культуры (Б.К. Зайцева, М.А. Алданова, Л.Ф. Зурова и др.), составляя и обсуждая программы вечеров, распространяя билеты и т. д. Она и сама писала статьи и очерки, публиковалась в крупнейших эмигрантских изданиях, таких, например, как «Последние новости»[3]. Кроме того, она живо интересовалась жизнью и судьбами не только своего ближайшего окружения, но и всей эмиграции, а также близких, друзей и знакомых, оставшихся в советской России, вела переписку со многими из них. Все это находит отражение в дневниках и делает их одним из важнейших документальных свидетельств того периода.

Дневник Буниной довольно часто цитируется, поскольку фрагменты его были включены в книгу «Устами Буниных»[4]. Однако полностью он так и не был опубликован, и хотелось бы надеяться, что рано или поздно это произойдет.

Осознание необходимости эмиграции из советской России, пик которой пришелся на 1920–1922 гг., зачастую возникало у представителей «первой волны» гораздо раньше. Обычно к столь серьезно-

му шагу приходили отнюдь не внезапно. Нередко это был постепенный, растянувшийся на годы, «откат». Дневники Буниных отмечают это затянувшееся скольжение в изгнание. В той или иной степени каждый из дневников фиксирует пограничное ментальное состояние – ощущение эмигрантства еще на своей земле, когда юг страны становится буфером между прежней Россией, в которую невозможно вернуться, враждебной Россией большевиков и чужой страной, в которую суждено уехать. Траектория исхода для многих изгнанников была схожей: Киев, Одесса, Новороссийск или Севастополь, Евпатория, Ялта, Керчь, затем эмиграция, отплытие в Константинополь, далее – путь на Балканы, в Берлин и затем, через эти перевалочные пункты, в места, где можно было попытаться выстроить новую жизнь, – в Прагу и Париж. Дневники в уникальных подробностях воссоздают эпопею такого «отката». Таким образом, история революции и эмиграции сама насильственно объединяла очень разные судьбы в один масштабный феномен – Россию в изгнании.

Кардинальные повороты истории не лучшим образом отражаются на семьях – вынужденные расставания, разводы в эмиграции были едва ли не более частым явлением, чем в обычной жизни. Однако брак Буниных оказался крепким, несмотря на сложные перипетии их эмигрантского существования. Стоит обратиться к их переписке, чтобы понять, какое место занимали они в жизни друг друга.

22 апреля 1940 г. Бунина пишет мужу: «Надеюсь, что завтра ты вспомнишь обо мне. 33 года жизни вместе»[5]. Растроганный, Бунин откликнулся 24 апреля:

> О наших 33 годах вспомнил вчера ночью – с сильной нежностью о тебе, с великой благодарностью тебе. Мысленно о тебе молился. И все тщетно думал – что это такое – прошлое? Как определить представление о нем? Храни тебя Божья Матерь, бесценный друг, целую тебя горячо и крепко[6].

Услышать такое из уст Бунина, не очень склонного к сентиментальности, – дорогого стоит.

У Буниных «откат» в эмиграцию продолжался более полутора лет – с июня 1918 г., когда они выехали из Москвы на юг, до февраля 1920 г., когда они навсегда покинули Россию, отплыв из Одессы в Константинополь на пароходе «Спарта».

Этому периоду посвящены «Окаянные дни» Бунина и большинство его публицистических выступлений первых лет эмиграции. В дневнике Буниной этим дням также отдано немало места. Радикальный переворот всего жизненного уклада огромной страны ни-

кого не оставил равнодушным и взывал к осмыслению или хотя бы фиксированию стремительно меняющихся условий существования.

Если в столицах и центральной России революция шла полным ходом, и уже начинался голод, то на юге еще какое-то время сохранялся привычный быт. Бунина, ощущавшая этот контраст, по приезде в Одессу стеснялась, записав в дневнике 19 июля 1918 г.:

> Живем, как буржуи, две прислуги, сыты, погода хорошая, дача большая. Сначала мне было стыдно, что теперь, в такое время, я пользуюсь удобствами и комфортом[7].

Круг общения Буниной был очень широк, она в изобилии приводит сведения о родственниках, друзьях и знакомых, часто сопровождая их сравнениями. 24 августа 1918 г. она записывает в дневнике:

> Из Москвы приехала Толстая, жена А[лексея] Н[иколаевича], вид сытый, она очень хорошенькая. Муж в поездке зарабатывает на жизнь. О Москве рассказывает много ужасного. Нет молока, голод наступил. Что делают наши? Туся рассказывала, что видела издали Юлия Алексеевича сидящим на Тверском бульваре, и мне так сделалось жалко его, одинокого старика, напрасно мы не захватили его с собою, погибнет он там! Нет энергии уехать. Ведь он и здесь устроился бы. Нет отваги. Бунинский страх перед жизнью. От этого и Маша пропала, и если у Жени самого не будет настойчивости, то и он пропадет. Вот разница – Толстой, что за жизнеспособность, нужно 5 000 р. в месяц – будет и пять[8].

Многочисленные знакомства и общительность Буниной удачно сочетались с интересом к людям и любопытством к деталям, отражаясь в дневниковых записях и давая в совокупности многогранную картину быта эпохи. 11 февраля 1919 г. она делает запись:

> Был Ал. Ал. Яблоновский. Вид у него человека, много пережившего. В Одессе 3 недели. Из Киева ехали в вагонах с разбитыми окнами и дверями, с пробитой крышей. Стоило много денег, самые дешевые билеты. Носильщик взял 300 рублей. Несколько раз их вытаскивали из вагонов. Некоторые миллионеры за купе платили 60 000 р.[9].

20 марта 1919 г. отмечает:

> Приехал из Москвы какой-то инженер, кот[орый] служил там в Совнархозе, находился в привилегир[ованном] положении, как специалист получал 5 000 рублей. Он рассказывает, что кружка молока в день ему обходилась в 2 000 р., затем баба отказалась брать деньги, пришлось пропить женину шубу. Вообще, деревня совсем

> съела город, все тащат из города, подушки, платья, мебель, вплоть до детских колясочек[10].

Мелкие бытовые заметки чередуются с известиями о политических событиях, сливаясь в единую картину эпохи.

21 июля 1918 г.:

> Известие о расстреле Николая II произвело удручающее впечатление. В этом какое-то безграничное хамство: без суда…[11]

19 декабря 1918 г.:

> Вчера весь день шел бой. Наша улица попала в зону сражения. До шести часов пулеметы, ружья, иногда орудийные выстрелы раздавались безостановочно. На час была сделана передышка, а затем опять[12].

17 августа 1920 г.:

> Мы узнали, что расстрелян Леша, почти что на Верочкиных глазах. Он служил в деникинской контрразведке. Это было зимой, кажется, в декабре. Я не могу успокоиться. Когда умирает близкий человек, то невольно вся жизнь проходит его перед внутренним взором. Так и я сегодня вижу Лешу то маленьким мальчиком, первым смеющимся и быстро, быстро махающим своими ручонками, то уже офицером, представляющим нам, как он становится во фронт, и он почти красив был в эту минуту, когда он в одну линию вытянулся[13].

29 октября 1920 г.:

> Вчера у Мережк[овских] мы узнали, что Пилсудский дал Балаховичу и Сав[инкову] 3 000 000 р[ублей][14].

15 ноября 1920 г.:

> Армия Врангеля разбита. Чувство, похожее на то, когда теряешь близкого человека[15].

Под большевиками Бунины прожили в Одессе лишь четыре с половиной месяца, с 6 апреля по 23 августа 1919 г., но воспоминаний об этом им хватило на всю оставшуюся жизнь. Обыски, реквизиции, расстрелы, газетное, плакатное и просто уличное хамство приводили Бунина в бешенство. Уже через две недели после установления советской власти в Одессе, 25 апреля 1919 г. Бунина передала в дневнике слова мужа:

> Идти служить к этим скотам я не в состоянии. Я зреть не могу их рожи, быть с ними в одной комнате[16].

Такое отношение Бунина не менялось на протяжении всех этих четырех месяцев. 9 августа 1919 г., за две недели до оставления большевиками Одессы его жена заметила:

> Николаевский бульвар изгажен близостью чрезвычайки, сытыми мордами солдат и наглостью чекистов… гулять по улицам тоже противно… «Я не могу видеть их. Мне противна вся плоть их, человечина, как-то вся выступившая наружу», – говорит Ян теперь почти всегда, когда мы с ним идем по людным улицам[17].

Собственно литературные темы в дневниках Буниной в этот период отходят на второй план, уступая по значимости социальным вопросам. Да и сам Бунин в первые пореволюционные годы гораздо чаще обращается к публицистике, чего не было ни раньше, ни потом. 18 марта 1919 г. Бунина записала слова супруга:

> Мои предки Казань брали, русское государство созидали, а теперь на моих глазах его разрушают, и кто же? Свердловы!.. Во мне отрыгнулась кровь моих предков, и я чувствую, что я не должен быть писателем, а должен принимать участие в правительстве. […] Я все больше и больше думаю, чтобы поступить в армию добровольч[ескую] и вступить в правительство. Ведь читать газеты и сидеть на месте – это пытка[18].

В освобожденной от большевиков Одессе Бунин в октябре 1919 года стал редактором газеты «Южное слово» (точнее соредактором академика Н. П. Кондакова, по рекомендации которого и сменил Д.Н. Овсянико-Куликовского на посту редактора официального печатного органа Добровольческой армии)[19]. Вера Николаевна заметила в дневнике 20 октября 1919 г.:

> Ведь, пожалуй, это впервые, что Ян на службе. Яну нравится, что он ездит на машине с национальным флагом. За ним приезжает доброволец, очень милый, с калмыцким лицом офицер. И к каждому слову говорит: «Есть, ваше превосходительство». Все эти дни Ян оживлен, возбужден и деятелен. То бездействие, в котором он пребывал летом при большевиках, было, несомненно, очень вредно и для его нервов, и для его души. Ведь минутами я боялась за его психическое состояние. Не знаю, чем бы все кончилось, если бы нас не освободили добровольцы. Редко кто так страдал, как он. Он положительно не переносит большевиков, как я кошек…[20]

Бунина зафиксировала многие мнения и суждения своих знакомых, неожиданные высказывания и оценки, причем с самых разных

сторон. Правда, одно настроение встречается чаще других, становясь своеобразным рефреном:

> «Вы слышали, – спросил Ян Яблоновского, – что говорят, Горький стал товарищем министра народного просвещения». Яблоновский со злорадством ответил: «Это хорошо, теперь можно будет его вешать!»[21]
>
> М. Ос. Цетлин был в театре, рядом с ним сидели два офицера из Добровольческой армии, из их разговора он узнал, что решено, если Керенский попадется, то его даже не расстреливать, а повесить[22].
>
> Савинков сказал, что когда ложится спать, то он мечтает, что на Красной площади будут повешены Ленин, Троцкий, Дзержинский, и «я буду стоять тут же, а оркестр будет играть «Святорусскую землю»»[23].

Бунин в результате и сам обратил на это внимание. 8 апреля 1919 г. Бунина записала в дневнике:

> Ян был на бульваре, там кучки народу. И все одно и то же: вешать, резать. «Два года я слушаю, – сказал Ян, – и везде только злоба, низость, бессмыслица, ни разу я не слышал ни одного доброго слова, к какой бы кучке я ни подходил, с кем бы из простых я ни разговаривал»[24].

В дневниках Буниной много свидетельств о муже, записаны его мнения, высказывания, более нигде не сохранившиеся. 26 декабря 1919 г.:

> Вчера мы пили вино. Ян возбудился, хорошо говорил о том, что он не может жить в новом мире, что он принадлежит к старому миру, к миру Гончарова, Толстого, Москвы, Петербурга. Что поэзия только там, а в новом мире он не улавливает ее. Когда он говорил, то на глазах у него были слезы. Ни социализма, ни коллектива он воспринять не может, все это чуждо ему[25].

Бунина в дневнике в чем-то соглашается с мужем, иногда спорит с ним, и почти всегда добавляет новые штрихи. Его суждения о наивности бесконечных прекраснодушных разговоров она разделяла, записав 8 июля 1918 г.:

> Опять раздавались интеллигентные мнения, ничего общего не имеющие с действительностью. Твердохлебов и Лидия Карловна (жена Федорова) хотят учредительного собрания, а не знают, как в деревнях происходят выборы, как каждый подает записки за себя!.. Федоров хорошо сказал: «Когда соберутся десять человек и спорят, то мне кажется, что они бегут по кругу друг за другом и не догонят»… Как в молотилке лошади, – подумала я. Ян был возбужден, много говорил, но я не вслушивалась. Только когда шли домой, он

> сказал: «И до сих пор интеллигентские споры, интеллигентское отношение к жизни, и немец это прекрасно знает и обдумывает только, как ему лучше взять»[26].

Некоторые записи повторяют или дополняют отдельные фрагменты дневника писателя. 8 июня 1918 г., проехав Оршу, Бунина процитировала слова мужа:

> Никогда в жизни я не проезжал с таким чувством границу – неужели я избавился от власти этого грубого скотского народа. Я весь дрожу[27].

Сам Бунин в этот день (26 мая по старому стилю) записал в дневнике:

> В 12 ч. без 10 м. мы на «немецкой» Орше – за границей. Я со слезами сказал: «Никогда не переезжал с таким чувством границы! Весь дрожу! Неужели наконец я избавился от власти этого скотского народа!»[28]

Таких перекличек в их дневниках много, только записи Веры Николаевны, как правило, более подробны и обстоятельны.

Детальнее изложены в дневнике Буниной и многие эпизоды «Окаянных дней». К примеру, Бунин посвящает Волошину запись 13 апреля 1919 г.:

> Вчера долго сидел у нас поэт Волошин. Нарвался он с предложением своих услуг («по украшению города к первому мая») ужасно. Я его предупреждал: не бегайте к ним, это не только низко, но и глупо, они ведь отлично знают, кто вы были еще вчера. Нес в ответ чепуху: «Искусство вне времени, вне политики, я буду участвовать в украшении только как поэт и как художник». В украшении чего? Виселицы, да еще и собственной? Все-таки побежал. А на другой день в «Известиях»: «К нам лез Волошин, всякая сволочь спешит теперь примазаться к нам…» Теперь Волошин хочет писать «письмо в редакцию», полное благородного негодования. Еще глупей[29].

В дневнике Буниной подробно воспроизведен и сам разговор с Волошиным, и его проект украшения города к Первомаю, и упомянутый Буниным инцидент с «Известиями» в записи 12 (25) апреля 1919 г.

> В «Известиях» написано, что Волошин отстранен из первомайской комиссии. «Зачем втирается в комиссию по устройству первомайских торжеств он, который еще так недавно называл в своих стихах народ ”сволочью”». Часов в десять утра Волошин прибегает к нам. Он написал ответ и хочет прочесть его Яну. Содержание его

письма приблизительно следующее. Есть разница между тем, сам человек предлагает свои услуги, или к нему обратились за помощью. В данном случае обратились к нему как к знатоку русской поэзии. Он согласился оказать посильную помощь, и вдруг его за это порочат. Ян слушает его, ухмыляется: «Прекрасно, но только ваш ответ не будет напечатан». Волошин удивлен: «Что вы, мне обещали, я уже был в редакции». «Попробуйте, – говорит Ян, – я очень сомневаюсь». Письма его не напечатали[30].

Бунин со своими дневниками обходился жестко:

…неоднократно переписывал сам или давал перепечатывать Вере Николаевне свои дневниковые записи. При этом он редактировал свой дневник прошлых лет, отбирал и сокращал записи, доводя их нередко до предельной лаконичности. После этого оригиналы уничтожались[31].

Вера Николаевна подобную процедуру проделывала лишь с дневниками за отдельные годы, но, по счастью, не уничтожала оригиналы. Она неоднократно переписывала (обильно при этом правя) именно дневники за 1918–1919 гг., видимо, выделяя их особо и, возможно, рассматривая как самостоятельную книгу, собственные «Окаянные дни».

К сожалению, эти замыслы не осуществились, «Окаянные дни» Веры Буниной не были тогда опубликованы, а в книгу «Устами Буниных» вошли лишь некоторые фрагменты отдельных записей, не более 10 процентов от общего объема. Надеемся, что удастся подготовить к печати и опубликовать весь дневник целиком в серии «Литературное наследство».

22 января (4 февраля) 1920 г. генерал Шиллинг объявил эвакуацию Одессы. Бунина в этот день сделала запись:

Яну и Кондакову выдали билеты III класса на пароход «Дмитрий», интересно, кто будет ехать в первом? Кондаков сказал: «Прикажу с собой в гроб положить. Я думал, что отечество мой должник, а оно на 76 году жизни не дает даже мне койки во время эвакуации.

Через день, 24 января (6 февраля) Бунины сели на пароход, через неделю были в Константинополе, а в марте уже в Париже, где Вера Николаевна продолжала вести дневник на протяжении еще сорока лет.

* * *

В.Н. Бунина хорошо сознавала свое положение свидетельницы истории, постепенного слома прежнего мира. 7 января 1922 г. она сделала запись:

> Мы и очень несчастные, и очень счастливые. Несчастные потому, что на наших глазах разрушился наш мир, ибо, проживши полжизни в прошлом, ушедшем мире, мы не сможем будущий мир, уклад жизни считать своим. А потому мы обречены до гроба испытывать почти всегда тоску по минувшему и ушедшим. Счастливые же мы потому, что нам пришлось увидеть перелом эпохи, что в будущем нам будут завидовать, хотя и не будут в состоянии представить себе наших страданий. И страданий нам выпало столько, что будущие поколения никогда не смогут представить их во всей глубине и силе[32].

Очевидно, что женский дневник в революционную эпоху становился своеобразным камертоном исторических сломов и сам одновременно трансформировался, менял привычное «жанровое лицо». Дневнику в целом присущи сокровенность интонации, лирическая экспрессия, сосредоточенность на внутреннем мире, эти качества в женском дневнике, как правило, гиперболизированы – потому ощутимее и диссонанс между «своим миром» и описываемым сюжетом – агрессивным, «революционным» вторжением исторической данности в глубоко личную сферу жизни человека. «Повседневность революции» кардинальным образом влияла и на судьбы, и на «повседневную» специфику женского дневника. В случае же дневниковых текстов Буниной мы имеем дело также с очень интересной формой бытования дневника как литературного жанра. Ее дневниковые записи и хронологически, и сюжетно вступают в «затекстовый» диалог с дневниками мужа и тем самым значительно усложняют и меняют присущий дневнику монологический нарратив. Здесь «отдельные голоса», самобытные «языковые личности», объединяясь вокруг одних и тех же событий, выстраивают метатекст, объемное полифоническое пространство, или многогранную призму, через которую мы можем по-новому увидеть и воспринять драматичные события революции 1917 года.

Примечания

[1] Демидова О.Р. Жизнь как «история изнутри» // «Претерпевший до конца спасен будет»: Женские исповедальные тексты о революции и гражданской войне в России / Сост. О.Р. Демидова. СПб., 2013. С. 5–16.

[2] РАЛ. MS 1067/345–458. Далее при цитировании материалов архива указывается РАЛ, номер фонда и единицы хранения.

[3] Бунина в межвоенные годы опубликовала ряд мемуарных очерков в «Последних новостях»: о С.А. Муромцеве, Л.Н. Андрееве, Н.П. Кондакове, С.А. Найденове, Д.Н. Овсянико-Куликовском, А.И. Эртеле, С.И. Юшкевиче и др. Позже печаталась в журналах «Возрождение», «Новый журнал» и «Грани», выпустила книгу «Жизнь Бунина. 1870–1853» (Париж, 1958). Фрагменты другой ее книги воспоминаний «Беседы с памятью» публико-

вались в журналах, а отдельное издание вышло посмертно (см.: *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989).

[4] Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В 3 т. / Под ред. М. Грин. Frankfurt a/M., 1977–1982.

[5] РАЛ. MS 1067A/251.

[6] Цит. по: *Коростелев О.А*. «Вести из Пасси»: Рукописная газета В.Н. Буниной // Литературный факт. 2016. № 1–2. С. 350.

[7] РАЛ. MS 1067/351.

[8] РАЛ. MS 1067/354.

[9] РАЛ. MS 1067/355.

[10] Там же.

[11] РАЛ. MS 1067/351.

[12] РАЛ. MS 1067/354.

[13] РАЛ. MS 1067/367.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] РАЛ. MS 1067/358.

[17] Там же.

[18] РАЛ. MS 1067/353.

[19] Подробнее об этом см., в частности, в мемуарах: *Варнеке Б.В.* Материалы для биографии Н.П. Кондакова / Публ. И.В. Тункиной // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2003. Вып. IV. С. 72–151.

[20] РАЛ. MS 1067/364.

[21] 20 сентября 1918 года. См.: РАЛ. MS 1067/352.

[22] 9 декабря 1918 года. См.: РАЛ. MS 1067/367.

[23] 17 мая 1920 года. См.: РАЛ. MS 1067/364.

[24] РАЛ. MS 1067/354.

[25] РАЛ. MS 1067/358.

[26] РАЛ. MS 1067/351.

[27] РАЛ. MS 1067/349.

[28] РАЛ. MS 1066/515.

[29] Цит. по: *Бунин И.А*. Собр. соч. Berlin: Петрополис, 1935. Т. X: Окаянные дни. С. 79.

[30] РАЛ. MS 1067/358.

[31] *Пономарев Е.Р.* Бунин, Бунина и Кузнецова: Факты и домыслы // И. А. Бунин: Новые материалы. М., 2014. Вып. III. С. 569.

[32] РАЛ. MS 1067/374.

Л.Ф. Кацис

Н.Я. Коган – «Н. Тасин» – В.Е. Жаботинский в «Киевской мысли» (1914–1917)

Среди многочисленных откликов на русскую революцию 1917 г., как говорится, «от Февраля к Октябрю» наше внимание привлекли разнообразные и острые тексты, опубликованные в газете «Киевская мысль» и подписанные «Н. Тасин». Этих текстов с 1914 по 1917 гг. в «Киевской мысли» появилось очень много –в некоторые периоды они выходили чаще, чем раз в неделю. Среди них и ярчайшие тексты о войне, и многочисленные отчеты об официальных поездках на французский и бельгийский фронты, описание авантюрных и граничащих с героическими вылазок в обстреливаемые и бомбардируемые немецкой армией города, интереснейшие наблюдения за ролью туземных батальонов в английской и французских армиях (австралийцы, сенегальцы, сикхи) и т. д., и т. п. А еще и близкие к прозе фронтовые сцены, оценки использования труда пленных германцев во Франции, статьи о роли театров во время войны, применении кино и для разведки, и для фиксации событий для будущего, оценка пропагандистских материалов обеих сторон, и т. д.

Одновременно с этим в Париже «между двух» революций вышла в свет довольно странная брошюра «Великая русская революция»[1], посвященная, разумеется, Февралю, однако написана она в смешанном жанре хроники, встроенной в откровенный сказ, и предназначена явно для простого народа. Вопрос только, для какого – и как сочетаются подписанные одним именем «Н. Тасин» скучноватые статьи о Париже времен Первой мировой войны из другой книги и захватывающе детективные, бодро описанные похождения их автора по самым опасным местам французского и бельгийского фронтов?[2]

Стоит сразу обратиться к элементарному поиску, который дает нам достаточно подробную биографию нашего героя, приложенную к первому за много лет переизданию (электронному) его научно-фантастических сочинений. Приведем ее полностью:

ОБ АВТОРЕ

В биографии журналиста, переводчика и писателя-фантаста Наума Яковлевича Когана (Кагана), подписывавшего свои литературные труды псевдонимами «Н. Тасин», «Н. Яковлев» и др., множе-

© 2018 Леонид Фридович Кацис. Москва; Российский государственный гуманитарный университет.

ство белых пятен, и наметить ее можно лишь пунктиром. Н.Я. Коган родился в Могилеве 8 апреля 1873 г. и в молодости участвовал в революционной деятельности. Был членом РСДРП (меньшевик). В феврале 1904 г., находясь в ссылке в Якутске, участвовал в вооруженном протесте ссыльных (т. наз. «романовский протест»); как и все «романовцы», был приговорен к 12 годам каторги. По пути на каторгу бежал из селения Урик под Иркутском, с фальшивым паспортом пробрался за границу. Жил в Париже, во время революции 1905 г. скупал в Париже и Лондоне чужие заграничные паспорта, с помощью которых около 150 политических эмигрантов (среди них и сам Коган) вернулись в Россию. В том же году был арестован по делу об организации динамитной мастерской в Петербурге.

В 1910-х гг. жил во Франции, переводил на русский язык П. Мериме, Э. Золя и др., печатался в российской периодике («Русское богатство», «Современный мир» и др.), опубликовал книгу «По воюющей Франции» (Пг., 1915). До 1918 г. издавал газету «Отклики». За высказывавшиеся в ней пацифистские взгляды был выслан из Франции, жил в Испании; в совершенстве овладел испанским, в 1919–1921 гг. опубликовал на испанском книги «Русская революция и ее корни», «Диктатура пролетариата» и «Герои и мученики русской революции», заинтересовавшие В. Ленина. Переводил на испанский произведения П. Кропоткина, Л. Троцкого, В. Ленина и А. Керенского, русских классиков – Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко, Л. Андреева, М. Горького, Ф. Сологуба и пр. С 1921 г. жил в Берлине, публиковался в газ. «Дни», журн. «Русская книга». В 1922 г. в Берлине вышел НФ-роман Тасина «Катастрофа», повествующий о вторжении на Землю инопланетян-зоотавров (испанская версия, расширенная автором, вышла в 1924, чешский перевод – в 1928 г.).

Позднее Тасин обосновался в Вене, где женился на немке из Данцига по имени Амалия; в 1926 г. у них родился сын Александр-Абель. В это же время Тасин стал венским корреспондентом рижской газ. «Сегодня», где публиковал многочисленные очерки, интервью, заметки о нравах, научных изобретениях и т. п., которые часто демонстрировали интерес писателя к футурологии и межпланетным путешествиям. Здесь же увидели свет почти полтора десятка рассказов, преимущественно научно-фантастических. В 1936 г. на чешском яз. был издан НФ-роман Тасина «Zlato». После гитлеровского «аншлюса» 1938 г. Тасин с семьей покинул Вену и поселился в Лиепае под фамилией Kagan-Tassin. Его последний известный НФ-рассказ «Новое оружие» – мечта о «бескровном» оружии, которое сможет навсегда покончить с войнами – был напечатан в (рижской – Л.К.) «Сегодня» 1 июня 1940 г. По сведениям исследователей Холокоста, Тасин был убит немцами и их

местными пособниками в Лиепае в 1941 г. (т. е. либо во время массовых расстрелов евреев в октябре 1941 г., либо во время расправы с узниками лиепайского гетто в декабре того же года). Судьба его жены и сына остается неизвестной[3].

Из интересующих нас хронологически публикаций: «Похождения Коли Малинина. Рассказ». – Литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива», 1912, январь; тематически важные публикации в русских журналах: «Тревожные дни. Письмо из Парижа». – Современный мир, 1914, ноябрь; «Поход на эмигрантов. Письмо из Франции». – Русские записки, 1916, март. Сюда же добавим названную выше книгу: Н. Тасин. Великая русская революция. Рос. соц.-дем. рабочая партия [Paris?]: [б. и.], [1917] – 24 с.

Стиль последней книги стоит сопоставить с начальными главами книги, для которой приведем ее описание из электронного каталога РГБ: Коган, Наум Яковлевич. По воюющей Франции / / Н. Тасин; Обл. работы худож. С.Н. Грузенберга. Петроград: кн-во б. М.В. Попова, М.А. Ясного, [1915] – [4], 175 с. Авт. установлен по изд.: Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов. Т. 3. М., 1958.

Здесь, понятно, нас более всего интересует ссылка на источник информации – словарь Масанова, который, однако, именно в случае революционных псевдонимов или аллонимов очень далек от полноты и реальности, полон склеек, наложений и т. д.

Между тем, автор этот очень известен. Так в Полном собрании сочинений В.И. Ленина имя его встречается в таком контексте:

> 18/XI.
>
> т. Крестинский!
>
> Большое спасибо за письмо.
>
> Очень надеюсь, что точные доклады о больных и предписания к их лечению Вы заставите поставить правильно. Не можете ли заказать справку о Науме Яковлевиче Тасине, корреспондент одной мадридской газеты, живет в Берлине (Wilmersdorf, Jenaerstr. 20, bei Temkin), бывший сотрудник «Киевской Мысли». Кто это? Меньшевик? Меня интересуют его испанские книги о русской революции и диктатуре пролетариата? Не будет ли по-немецки или по-французски?
>
> Привет! Ленин.
>
> Написано 18 ноября 1921 г.
> Послано в Берлин[4]

Таким образом, письмо Ленина опубликовано еще при жизни Тасина, причем, Ленин его Коганом даже не называет.

Казалось бы, никаких проблем нет. И автор известен, и тексты его хоть как-то библиографированы, а факт ленинского интереса упомянут в приведенной биографии Н.Я. Когана. Однако все не так просто. Дело в том, что есть среди текстов Тасина, опубликованных в «Киевской мысли», две статьи 1914 и 1915 гг., которые заставляют серьезно задуматься о том, все ли тексты, подписанные «Н. Тасин» в «Киевской мысли», принадлежат нашему парижскому жителю. Да, кстати, раз уж речь идет о 1917 г., то и газета «Отклики», названная нашими коллегами в краткой биографии, приведенной выше, «пацифистской», должна и может быть включена в анализ. Тем более, что газета эта была предназначена для русских солдат экспедиционного корпуса, оказавшихся на территории Франции в момент падения самодержавия, а стиль книги о революции 1917 г. очень похож на пропаганду для простого народа, чем, собственно, и занимались парижские «Отклики».

Однако обратимся к текстам, предшествующим 1917 г., к двум очень специфическим статьям декабря 1914 и декабря 1915, которые посвящены, как кажется, как раз воюющей Франции и напечатанным в «Киевской мысли». Мы имеем в виду статью Н. Тасина «У французских позиций» с авторской датой 10 декабря (1914), опубликованную 19 декабря 1914 г. в № 349, и статью «В полуверсте от немцев», опубликованную в той же газете 16 ноября 1915 г. в № 318.

Скажем сразу, что первая статья попала в книгу «По воюющей Франции», т. к. была опубликована до апреля 1915 г., это *deadline* книги, а вторая, естественно, нет. Более того, в книге первая статья называется «Реймс», что для нас наиболее важно. Дело в том, что «Киевская мысль» опубликовала не только статью «Н. Тасина» на эту тему, но и важную заметку А.В. Луначарского (23 декабря 1914 г. № 353), предшествующую публикации статьи из Реймса его французского коллеги. Следовательно, статья Н. Тасина «У французских позиций» была опубликована за 4 дня до статьи Луначарского и отослана, если верить дате, за две недели до нее. Кстати, и Луначарский был парижским корреспондентом «Киевской мысли», и жил в Париже одновременно с Н.Я. Коганом. Соответственно, ему было незачем писать то, что мы сейчас приведем:

> Для меня выяснилось с полной определенностью, что пока Реймс бомбардируется. Мне попасть в него будет нельзя. Власти находят легкомысленным пускать журналистов в город, где не проходит дня, чтобы несколько человек не оказались убитыми. Я ссылался, конечно, на то, что нейтральных журналистов генеральный штаб сам возил в Реймс и именно во время бомбардировки. Но, как

мне разъяснили, здесь настойчивые просьбы журналистов встретились с необходимостью установить некоторые факты перед лицом нейтральных стран всего мира. Впредь же рисковать нашей драгоценной жизнью признано, кажется, ненужным и недопустимым. Тем менее считаю я излишним привести для читателей «Киевской мысли» лучшее на мой взгляд описание визита журналистов в бомбардируемый Реймс, данное редактором «Journal de Geneve», Ваньером» (Курсив наш. – Л.К.).

Как следует из этой статьи, поездка журналистов имела место в районе 27 ноября (дата указана автором) 1914 г. К тому же, это была поездка, если верить автору, организованная генштабом, а русские эмигранты – и Луначарский, и, тем более, бомбист и покупатель фальшивых паспортов Коган, в участники подобных поездок не годились. Швейцарский автор довольно стандартно описывает сцены бомбардировок, поэтому приводить мы их не будем. Однако остается вопрос: зачем печатать с почти месячным опозданием такую статью газете, которая чуть раньше опубликовала свой репортаж из Реймса «Н. Тасина»?

Обратимся к нему:

– В Реймс?!

Офицер посмотрел на меня так, точно я просил пропуск в Берлин или Вену.

– Ну да, в Реймс. Ездил же туда мой приятель недели три тому назад.

– Недели три тому, – может быть, но теперь… Помилуйте, тысячи людей бегут оттуда, на город ежедневно падают сотни снарядов, а вы хотите навстречу этому аду! Да к тому же, железнодорожное сообщение с Реймсом прервано.

– Знаю, но я уж как-нибудь доберусь. Вы мне только пропуск дайте.

Офицер пожал плечами, но пропуск все-таки дал.

– На всякий случай советую завещание составить. Помните, что в Реймсе е ж е д н е в н о есть убитые и раненые, – в иной день они насчитываются десятками».

А вот и дата поездки корреспондента «Киевской мысли»: «Ведь сегодня 86 день бомбардировок. За это время убито более тысячи человек. Вчера, например, было убито 8 человек, не считая раненых».

Итак, около 14 сентября начались бомбардировки. Следовательно, 14 октября – это примерно 30 дней, 14 ноября – 60 дней, а 10 декабря как раз около 86 дней бомбардировок.

Теперь второй текст «Н. Тасина», громадный многоколонный подвал с поразительным, как мы говорили, для беглого каторжника и бомбиста подзаголовком: «Из официальной поездки» и подзаголовком «В полуверсте от немцев» датированный 16 ноября 1915 г в №318. Начинается он так:

> До Эпернэ мы ехали поездом. А оттуда в казенных автомобилях отправились в Реймс. Кроме офицера главного штаба и меня, наш маленький караван состоял из двух французских корреспондентов, одного американского, одного английского, одного испанского и одного голландского. Меня интересовали представители нейтральных стран, и я сел в один автомобиль с испанцем и голландцем.

Это интереснейшая параллель к тому, что мы читали в статье Луначарского за год до этого. Следовательно, это и есть «нейтральные журналисты». Тем более интересно, кто из корреспондентов «Киевской мысли», кроме двух подозрительных революционеров, мог участвовать в официальной поездке на французский фронт. Не будем скрывать, что за подписью «Н. Тасина» появились еще не менее десятка публикаций «Из официальной поездки», только из Бельгии, о чем нет ни слова в книге «Н. Тасина» о фронте французском. Однако ключевым оказывается первый же абзац о прибытии в Реймс: «Вот и Реймс. Мы долго едем пустынными улицами. Кроме солдат никого не видно».

Этот малозначащий абзац ничего бы не дал читателю и исследователю еще совсем недавно. Однако после нашей публикации третьей части мемуаров В. Жаботинского «Story of my Life» с английской рукописи и машинописи, сохранившейся в Институте Жаботинского в Тель-Авиве, ситуация изменилась. Эти эпизоды выходили на иврите, да и на многих других языках, на которых печатались биографии Жаботинского; их русским вариантом мы и воспользуемся.

Вот пара нужных нам отрывков из мемуаров Жаботинского:

> В начале сентября я пересек границу; в середине декабря я добрался до Египта; за десять недель я посетил Швецию, Норвегию, Англию, Голландию, Бельгию, Францию, Португалию, Марокко, Алжир, Тунис, Сардинию и Италию[5].

Это начало главы о поездке вокруг Европы и на Восток «Lust for a fight?» («Стремление к борьбе?»). А вот следующая глава «Around the Front» («Вокруг фронта» или «По фронту»): мы читаем, что Жаботинский из Голландии отправился в Бельгию, видел наполовину

уничтоженный город Малин, в Остенде попал под двойную немецкую бомбардировку.

Сейчас мы обратимся к сюжету с Реймсом, а затем сопоставим парижские впечатления Жаботинского с книгой «Н. Тасина», которая открывается именно описанием Парижа начала Первой мировой войны и с одной из его же, как нам представляется, статей – но подписанных иначе.

Вот вся история, связанная с Реймсом, которую мы приведем полностью по тексту 1936 г., периодически прерывая ее комментариями:

> Моя профессиональная гордость вынуждает меня рассказать об эпизоде, который стал высшей точкой моего искусства в качестве «нашего специального корреспондента на западном фронте», хотя, боюсь, эта история не вызовет каких-либо острых ощущений в наши дни.
>
> Это произошло в связи с моей поездкой в Реймс, столицу Шампани и центр производства его прославленного вина. Около двух недель до моего приезда в Париж, весь цивилизованный мир был в шоке узнать, что германцы обстреляли и повредили его древний собор. Эта новость произвела очень сильное впечатление. Сейчас даже трудно понять. Почему – и мне тоже – но тогда всем нам было понятно, что хотя разрешается стрелять в людей, однако запрещено бомбить исторические здания, особенно из-за их художественного значения. Статьи, которые я читал по дороге в Париж, были выражали предельное негодование, однако главное, что меня смущало больше всего, что ни один журналист, ни французский, ни иностранный, не сумел добраться до Реймса и что не было никакой надежды на то, что запрет будет отменен в ближайшее время[6].

Нетрудно видеть, что этот текст противоречит и тексту «Н. Тасина» 1914 г., и, тем более, статье 1915 г., и статье Луначарского, которого до поездки «нейтральных журналистов» не допустили. Но уж о Н.Я. Когане мы не говорим.

Правда, смущает одна деталь: в «Русских ведомостях» не сказано, что Жаботинский – их «корреспондент на западном фронте». Да и репортажи его не похожи на работу специального фронтового корреспондента, которым Жаботинский вовсе и не был – достаточно прочитать его колонки. Тем важнее специально изучить тот эпизод, которым он так гордится.

Следующие фразы, надеемся, разъяснят наше недоумение:

> Я решил попытаться; Я решил и был в этом успешен. В Париже я попытался получить разрешение на такое путешествие на срок, при-

> мерно, неделя; от я не помню какого количества представителей властей, и каждый из них ответил отказом. Поэтому я поехал без разрешения; даже слово «путешествие» здесь стоит понимать очень свободно. Я доехал на поезде только до Эпернэ, а оттуда я продолжал движение пешком через горы, леса и военные посты. Я не знаю, почему я не был арестован, частично мне сопутствовала удача, хотя не часто[7].

Об Эпернэ мы уже читали в отчете об «официальной поездке», только там за поездом последовали автомобили, что было и более «официально», и более комфортабельно, и не создавало проблем с военными постами.

Движемся дальше:

> Наконец, я достиг Реймса и увидел разрушенный собор. Я провел ночь в гостинице, где жили все армейские начальники. Я говорил с ними, и они показали мне местные «деньги», напечатанные муниципалитетом Реймса, а я показал им местные «деньги» Эпернэ и Экса. В течение ночи германцы вновь бомбили Реймс, и еще раз утром. Одна из бомб упала прямо перед парикмахерской, где я брился. Я послал в мою газету телеграмму в 900 слов – кабель, такого типа, какого не было ни в парижской «Temps», ни в лондонской «Times» или в «New York Times»; или, наконец, я надеюсь, что не было. В конце концов, вполне возможно послать длинный кабель даже без посещения Реймса…[8].

Теперь осталось сказать, что вся цитируемая глава мемуаров Жаботинского посвящена газете «Русские ведомости», где без труда находим в номере от 28 сентября 1914 г. на с. 1. единственную статью «В Реймсе. По телеграфу». Следовательно, необходимо обратиться именно к ней.

Сравним два текста «Н. Тасина» 1914 и 1915 гг. В первом, вошедшем в книгу, написано:

> Улицы совершенно опустели, точно их вымело гигантской метлой. Я попрощался со своим спутником. И, по его указанию, добрался до одного из немногих уцелевших отелей[9].

А в тексте от ноября 1915 г. читаем:

> Мы останавливаемся у единственного открытого в городе отеля, где мы по программе должны завтракать. Нас тут уже ждет несколько офицеров местного гарнизона.

Но ведь это отель из описания Реймса в мемуарах Жаботинского, повествующих о событиях сентября 1914 г., но не опубликованных

в газете и книге о 1914-м в году 1915-м! Ведь книга охватывает события до апреля 1915 г.

При этом текст 1914 года из «Киевской мысли» и книги 1915 г. обладают рядом особенностей, которые вряд ли могут быть связаны с Коганом-Тасиным. Это, прежде всего, описание реймсского собора в сравнении с описанием Реймса, с одной стороны:

> Я заглянул внутрь собора. Нечто подобное должно быть представлял Иерусалимский храм после хозяйничанья в нем римлян. Разрушенные колонны, обломки ценных расписных стекол, исковерканная церковная утварь, обгоревшая солома, на которой лежали раненные солдаты. Только ковры, которыми по праву гордился Реймсский собор, удалось вовремя спасти – все остальное погибло частью в огне, частью под развалинами […].
>
> Одним из снарядов где-то на окраине зажгло дом, точно кто-то хотел осветить для меня этот город развалин. Стало жутко. Вспомнился почему-то пылающий Рим, подожженный нероновскими клевретами». […]

За этим следует фраза, которую мы сопоставили с мемуарами Жаботинского, и от которых фраза 1914 г. лишь немного отличалась: «Я попрощался со своим спутником, и по его указанию, добрался до одного из немногих уцелевших отелей».

Однако для завершения, по нашему мнению, «автопортрета» Жаботинского необходимо продолжить цитату:

> … Комната тотчас же нашлась: здесь теперь приезжие крайне редки. Мне даже предложили сойти вниз в ресторан, пообедать. Хлеб оказался не совсем съедобным, и напомнил мне наш «голодный» хлеб где-нибудь в Самарской губернии…[10].

На голод в Поволжье Жаботинский выезжал не раз и не два, причем, под разными псевдонимами писал об этом именно в «Киевской мысли» и в «Руси»[11], а вот о Тасине, десятилетия жившем в Париже, мы этого не знаем.

Теперь, когда текст 1915 г. оказался ближе и фактически точнее к мемуарам 1936 (?) г., необходимо обратиться к тому самому «кабелю», которым Жаботинский так гордился. В этом тексте описываются и развалины собора, и местные кредитки, о которых шла речь в мемуарах, и проблемы проезда с получением разрешения и т. д.; там же и история с падением бомбы во время бритья. Однако гордился Жаботинский тем, что, как и сказано в этой статье, сумел опросить жителей Реймса о бомбардировках еще до приезда соответствующей комиссии.

Но этого как-то маловато. Поэтому обратим внимание на то, что рядом с «кабелем» из Реймса находится на той же полосе текст Жаботинского «Антверпен перед бомбардировкой», но это уже Бельгия, которая не упоминается в книжке о Франции, а ведь тексты о Бельгии значительно больше текстов о Франции и по объему, и количественно. И тут нам помогает большая биография Жаботинского: в ней цитируется его собственное письмо бельгийскому премьеру Ван Зиланду от 1936 г., где речь идет о том, как раз о 27 сентября 1914 года, когда бельгийская армия отступала из Брюсселя, Шербека и Малина, чтобы стянуть силы за Шнельдс.

Жаботинский пишет:

> … русский журналист находился в бомбардируемом почтовом здании в Малине.
>
> Он плакал, пока его непривычные к тому руки составляли закодированную телеграмму – телеграмму, прозвучавшую для всего мира отчаянным призывом отважного бельгийского народа, атакованного – и терявшего в этой атаке своих сыновей – своим «добрым» германским соседом[12].

Это была статья в «Русских ведомостях» от того самого 27 сентября «Младший брат Лювена». Таким образом, шифрованный «кабель» из Реймса не был первым в жизни Жаботинского.

А вот в Париже он оказался впервые в своей жизни только в начале октября, когда уже правительство Франции было в Бордо еще со 2 сентября 1914 г., а единственная статья, подписанная В. Жаботинский в «Русских ведомостях», вышла 2 ноября 1914 г. Поэтому описание Парижа, данное в «Повести моих дней», уже совсем не то, что в книге «Н. Тасина». Это действительно первое впечатление от потерявшего веселость военного Парижа. А вот письма Н. Тасина из Парижа, опубликованные в названных нами изданиях, и не только в них, очень напоминают статьи парижского корреспондента «Киевской мысли», подписанные «А» и «Б.» Воронов, в ряде случаев там даже названия совпадают.

Однако и здесь мы имеем проблему, т. к. различными псевдонимами – «А., Б., Бор, Борис» и т. д. «Воронов» подписывал свои статьи правый эсер Борис Николаевич Лебедев, тоже живший в Париже. Опознать его статьи довольно нетрудно. Его тексты очень коротки, содержат анализ одной конкретной мысли, они очень эсеровски настроены. В то же самое время, составители сайта партии эсэров как-то своеобразно отобрали в пандан к статьям «Воронова»-Лебедева в соответствующей революционной печати лишь очень короткие тексты из «Русских ведомостей», оставив за кадром большие

обзоры парижской жизни, политики и экономики Франции, которые легко сопоставимы с текстами, подписанными «А.» и «Б. Воронов», но опубликованными в «Киевской мысли» рядом с текстами Н. Тасина о Франции и Бельгии. Поэтому, уважая мнение словаря Масанова и исследователей эсеровской партии[13], мы позволим себе предположить, что постоянные и объемные тексты В. Воронова, даже с названиями, совпадающими с питерскими публикациями социал-демократа, пусть и меньшевика, реального Когана-Тасина, являются очередным аллонимом в истории русских псевдонимов.

Дело в том, что авторы сайта использовали явно вторичную информацию не из известных им «Русских ведомостей» и не из неизвестной им «Киевской мысли», а из заведомо случайных и вторичных источников, давая ссылку, например, на газету «Алтайский крестьянин» (№33 от 20.08.1916; ст. «В тылу бельгийской армии»), где в самом конце текста стояла пометка «Рус. вед» (т. е. перепечатка из хорошо знакомой нам газеты). Для написания такого текста ездить в тыл бельгийцам было совсем не обязательно.

Теперь нам необходимо обратить внимание на описание Парижа в мемуарах Жаботинского (тем более, что это был первый его приезд в город) и аналогичный текст в книге Н. Тасина.

Сменив 12 поездов Жаботинский добрался до Парижа:

> Наконец, я добрался до Парижа. Я никогда не был в Париже, хотя я до этого бывал в других городах Франции. Невозможно передать, что я встретил в столице света и веселья. То, что я обнаружил, не было ни светом, ни радостью, ни даже столицей; правительство переехало в Бордо, и население растаяло или попросту пряталось по домам – не из страха, а словно чего-то стыдилось… Этим, пожалуй, в одном слове суммировано впечатление от моего первого контакта с великим городом, пораженным несчастьем, поистине пораженным, отнюдь не как Лондон или Санкт-Петербург: «пристыженный», наделенный чувством всеобщего публичного унижения. Каждая женщина стыдилась, что это ее мужу и сыновьям, а не ей самой, предстоит быть убитыми. Банковский служащий, подмастерье в магазине, наборщик в типографии – все спешили объяснить незнакомым людям (не задававшим вопросов): кто-то хромал, кому-то было уже пятьдесят пять, хотя и выглядел моложе, еще один был незаменимым мастером в своем деле. Даже встреченные мной в поезде солдаты делали все, чтобы оправдаться, почему они не убиты.
>
> Я пошел в театр: то же самое, словно каждый был там виноват в чудовищном предательстве, и актеры, и зрители, собравшиеся получить удовольствие в такой час…[14]

После Парижа последовала поездка в Реймс и вновь – возвращение в Париж. Собственно говоря, именно этот второй приезд и описывается в статье в «Русских ведомостях. И тут следует замечательный, во многом само разоблачительный, а во многом и подтверждающий наш анализ абзац о технике работы «фронтовых корреспондентов», которую точно описал Жаботинский, единственный раз побывавший в бомбимом Реймсе или Малине, издеваясь над корреспондентами английской, французской и американской прессы, – что мы видели чуть выше.

А теперь Жаботинский – о себе:

> Однако, как правило и говоря вообще, работа военного корреспондента сегодня очень утомительна. Пятнадцать лет тому назад, возможно, ему реально было разрешено писать. Если он не боялся, он мог получать удовольствие от батальных сцен с горного хребта в ста шагах в стороне, а там внизу его ждал посыльный, который должен был передать его текст по телеграфу; сегодня сам командир ничего не видит или не знает. Что делать с этим? Это было невозможно, просто из-за симпатии к бедному читателю избегать излишних риторических ухищрений. Я должен попросить извинить мне еще одно: среди моих «корреспонденций», производивших впечатление, был диалог, названный «Гунн» (Это был текст, посвященный тому, как к германской расе относились в те годы, почитая Атиллу и древнюю традицию). Этот текст был связан с немецким ученым, который был ранен и контужен, с которым я разговаривал в поезде пленных; о чем? Обо всем, о провансальской поэзии, и о поэте Мистрале, авторе «Мирейо». К моему стыду ничего этого не было. Природой этой «корреспонденции» послужил грех? В период парижской скуки я переводил «Песню Магали» из этой поэмы, Я получал удовольствие от перевода и мне было жаль сжечь его. Вот почему я пытался создать для него что-то типа военного основания, естественно – и…[15].

На наш взгляд, это самопризнание Жаботинского напрямую относится и к его многочисленным очеркам-рассказам о событиях на французском и бельгийском фронтах, публиковавшихся и когда он давно уже был на ближнем Востоке (1915), а то и в 1916–1917 гг., когда он метался между Палестиной, Каиром, Лондоном, заезжая порой и в Париж, и много писал⁻ в разные газеты на основании богатого личного опыта. Опыта и впечатлений от реальной поездки в Реймс или в Бельгию в 1914 г., наряду с поступающими сообщениями с фронта (в общем-то, не сильно менявшегося до русской

революции 1917 г.) и политических обстоятельств, вполне хватало для продолжения интересующей нас саги о Первой мировой войне.

Однако материалов о Реймсе и за подписью Жаботинского, и за подписью «Н. Тасина» больше, чем можно подумать. Так, описание получения документов для поездки в Реймс мы находим в корреспонденции «Русских ведомостей» «Во Франции» (№ 225 от 1 октября 1914 г.), напечатанной после «кабеля» из Реймса от 28 сентября 1914 г.

Приведем эту историю:

> Утром пошел за разрешением поехать в Реймс. Довольно трудной оказалась задача выяснить, кто собственно может дать такое разрешение или, вернее, чье разрешение раскроет передо мной рогатки. Получить самую бумажку было нетрудно: тот самый полицейский комиссар, который визировал телеграммы, написал, что полагается и поставил штемпель. «Этого достаточно?» – «Вполне». Однако люди опытные посоветовали поехать еще раз в штаб. Извозчик повез меня в гору, на окраину города, и привел в старое, массивное серое здание, круглое, вроде форта или тюрьмы, как их строили в былое время. Двор полон солдат и офицеров; подвода за подводой привозили сено, тюки чего-то мягкого, тюки чего-то звонкого; офицеры распоряжались обыкновенным, не «военным» тоном, и солдаты говорили с ними тоже просто, без выправки в голосе […] В штабе мне надписали на пропуске, выданном комиссаром: «Bon pour ce randre a Arras», – «А дальше?» – «А дальше спросите в Аррасе. Мы тут, сударь, не знаем, доедете ли вы до Арраса»…
>
> До Арраса меня довезли, однако, по железной дороге. Тут началась та же история сначала. Мне сказали, что пропуски в мэрии. В мэрии оказался опять-таки комиссар и опять-таки очень любезный. Он написал беспрекословно: «Bon pour ce render a Reims по железной дороге, на лошадях или пешком, смотря по условиям пути». С этим талисманом я помчался в ближайший гараж. Поезда дальше не шли; движение частных автомобилей вне города тоже запрещено, но мне сказали, что в этом гараже достаточно и лошадей. Однако, услышав о Реймсе, хозяин вытаращил глаза и замахал руками. Осмотревшись, он нагнулся ко мне и прошептал: «Немцев только что видели в 15-ти километрах отсюда, а вы говорите о Реймсе!».
>
> После этой неудачи я потерпел еще большую с извозчиком, который возил меня в мэрию и в этот гараж. Именно: придя в уныние и не зная, как быть, я спросил его: «Не знаете ли, где бы достать лошадей, если не до Реймса, то до какой-то станции по направлению к Реймсу?». Он тоже вытаращил глаза, но с другим выражением и, как

обнаружилось, по другой причине. «Реймс? – переспросил он, – а в каком департаменте?»

Кончилось тем, что военный комендант вокзала сказал мне вежливо, но внушительно: «Советую и не пытаться. Вся дорога занята войсками – и если нашими, то еще слава Богу. Вас не пропустят даже за ворота Арраса».

Пришлось сдаться и скромно навести справку, когда уходит ближайший поезд назад.

Этот текст датирован 20 сентября, но в конце 20-х чисел Жаботинский точно был в Реймсе, чем и гордился. В книге же «Н. Тасина» и в соответствующих статьях в «Киевской мысли» мы видим текст «По пути к Аррасу», где описываются те же самые поезда с ранеными и т. д. (сс. 43–44); там же содержатся и размышления о том, удастся ли автору попасть в Аррас и увидеть разрушенный собор (с. 45) – и разговор о том, что автора, как русского, пустят куда угодно, если только у него бумаги в порядке. Но «Н. Тасин» с уверенностью отвечает, что он едет совершенно легально и всеми бумагами обладает. За этим идет глава «Аррас». А затем, через полсотни страниц знакомый нам текст, из которого мы узнаем, что происходит после получения пропуска в Реймс:

Из Булез я с одним механиком-рабочим направился пешком к Реймсу. У моего попутчика оставались там жена и двое детей.[16]

Таким образом, пусть и с опозданием на три месяца, читатели «Киевской мысли» узнали окончание эпопеи проникновения Жаботинского из «Русских ведомостей» в Реймс. Читатели же «Русских ведомостей» узнали об этом в номере от ноября 1914 г. Читатели книги «Н. Тасина» узнали, что нейтральные фронтовые впечатления, оказывается, называются словом «Реймс». Ну а чуть позже еще и глава «Вокруг Реймса».

А вот выделенные нами слова точно соответствуют рассказу Жаботинского в мемуарах о том, как он попал в Реймс. И это еще одна важная и точная деталь (кроме гостиницы, где в Реймсе жили штабисты) связывающая тексты «Н. Тасина» в «Киевской мысли» с Жаботинским. Отметим, что дословные фактические совпадения с мемуарами «Повесть моих дней» есть только в текстах «Н. Тасина» в «Киевской мысли», о которых не должны были знать читатели подписного Жаботинского. А вот по отношению к открыто названным «Русским ведомостям» мемуары Жаботинского всегда допускают небольшой сдвиг.

Причины этого находятся в правилах игры со всей громадной системой псевдонимов Жаботинского, которых было за всю его жизнь

много более 100. Но сейчас мы ограничимся только констатацией факта.

Теперь обратимся к самому началу книги о французском фронте, подписанной именем «Н. Тасина». Как мы видели ранее, все сказанное Жаботинским в статьях за своей подписью в «Русских ведомостях» или под именем «Н. Тасин» в «Киевской мысли» практически полностью совпадало с тем, что мы прочли и в его мемуарах, вплоть до некоторых текстуальных и событийных совпадений. Но вот описание Парижа, чуть ли не с самого начала июня по интересующий нас рубеж сентября – октября в книге 1915 г. как нарочно, противоречит мемуарам Жаботинского.

Выше мы уже приводили цитату из «Повести моих дней» о самочувствии французских женщин в момент первого приезда Жаботинского в Париж. Мы не можем с полным основанием утверждать, что Жаботинский «даже с гребня горы» не видел Париж начала июня, – поскольку с 4 апреля по 2 сентября 1914 г. он не опубликовал ничего (по крайней мере, известного официальной библиографии), и где он находился, мы не знаем (это предмет отдельного исследования). Известно лишь, что 10 августа 1914 г. он напечатал пропущенную в библиографии статью с призывом к поражению России в войне в «Биржевых ведомостях», а до середины сентября 1914 г. объезжал Скандинавию, но никак не Париж и, следовательно, никак не мог писать довольно подробную хронику жизни этого города на протяжении двух месяцев – поскольку его там точно не было17.

Вот отрывок на эту же самую тему из книги «Н. Тасина», прямо обратный мемуарам В. Жаботинского:

> У банков и всяких кредитных учреждений стояли тысячные толпы народа. Женщины спешили запастись съестными припасами: упорно распространялись слухи, что ввиду мобилизации, железные дороги будут загромождены и подвоз припасов поэтому надолго прекратиться. Правительство еще не успело принять мер против вздорожания продуктов, и цены быстро шли в гору. Мужчины презрительно относятся к страхам женщин, убеждают их, что скоро все войдет в норму, но все тщетно: матери и жены думают о семьях, которым, быть может, грозит голод, и ничего не хотят слушать. Мужья, сыновья и братья уйдут на войну, а им придется тут, вдали от театра военных действий, играть трудную роль маркитанток.

Следующая цитата:

> Уже на другой день (3 августа. – Л.К.) после объявления мобилизации многие магазины закрылись на все время войны… Кажущее-

ся спокойствие Парижа отчасти объясняется объявленным в Париже осадным положением, которое, между прочим, обязывает закрывать кафе и рестораны в 8 часов вечера. Не стало ночного Парижа с его ярко освещенными кафе, театрами, синематографами, с его музыкой и пением, с толпами беззаботных гуляк и медленно фланирующими по тротуарам женщинами. По мановению какой-то волшебной руки этот пресловутый Вавилон, стяжавший громкую известность своим разгулом, превратился в мирный, благочестивый город времен Кальвина»[18].

Чуть ниже снова о женщинах:

«Преобладают женщины: матери, жены, сестры, невесты. Они пришли проводить близких, дорогих им людей на подвиг ратный. Многие, очень многие из мобилизованных сложат свои кости на поле битвы. Женщины знают это, и перед их отуманенным печалью взглядом встают картины смерти, от которых кровь стынет в жилах. Но они обнаруживают удивительное самообладание. Они почти не плачут: толпа взвинчена, соседи подбадривают друг друга, и каждый понимает, что слезы в этот тяжелый момент были бы почти преступлением по отношению к уходящим[19].

Такого последовательного и предсказуемого набора стандартных высокопарных банальностей Жаботинский себе никогда не позволял, ни в своих текстах, ни в текстах «Н. Тасина» в «Киевской мысли».

Тем не менее, мы приведем еще пример из вступления к книге «Н. Тасина», чтобы дать полное представление об образном строе мемуаров Жаботинского.

Никогда еще в Париже не было столько праздных мужчин. Правительство понимает опасность такого положения: праздность – плохой советник. Специальная комиссия занята изысканием мер, которые могли бы положить конец этому вынужденному безделью[20].

В «Киевской мысли» можно для сравнения прочесть статью от 25 января 1915 г. А. Воронова «Из жизни Парижа» (публиковалась в нескольких номерах после указанной даты). Это довольно сухой отчет о том, что после возвращения правительства в Париж жизнь стала входить в нормальную колею. Нет только ночного Парижа – но ведь это важно лишь для 1/10 парижан, а остальной город с его трудолюбивой и размеренной жизнью этого исчезновения не заметил. Далее в статье идет перечисление зарплат, цен и т. д. В общем, этот текст вполне укладывается в стилистику хроникальной части парижской книги.

Такова эта непритязательная хроника, которой все, похоже, сознательно и демонстративно противопоставлено в мемуарах Жаботинского, кстати, сжатых и не банальных.

Так кто же писал этот текст? Ответ находится в названной в самом начале книге 1917 г. «Великая русская революция», которую Жаботинский точно не писал в Париже под грифом РСДРП. Вот ее начало:

СВЕРШИЛОСЬ!

> С революцией вас, товарищи! С великим, светлым праздником! Наконец-то над матушкой Русью взошло солнце свободы. Лучи его освещают города и деревни, проникают в самые глухие уголки нашей необъятной родины, согревают миллионы сердец. Только слуги старого порядка, которым для их темных дел темнота нужна, как хищные ночные птицы щурятся от света и спешат заползти в свои норы и щели. Туда им и дорога! Довольно уж они куражились над многострадальным русским народом[21] — и т. д.

А вот начало «военной» книги 1915 г.:

Предисловие.

> Не одно поколение будет работать над историей великой Европейской войны. Пока для такой истории еще не настало время: в застилающем Европу кровавом тумане трудно отличить правду от лжи, существенное и важное от случайного и преходящего.
>
> Но очевидцы отдельных эпизодов великой мировой драмы наших дней, хотя бы поле наблюдения их ограничивалось одним каким-либо уголком охваченной войной огромной площади, – могут дать будущим историкам материал для уразумения этой войны, – тот живой фактический материал, который составляет душу истории.

Сходство стиля этих двух отрывков бросается в глаза. А теперь фактическая информация:

> … цель…: внести свою долю строительного материала для будущего здания истории Европейской войны. Автору ее довелось наблюдать первые раскаты военной грозы во Франции, шаг за шагом проследить ее сначала в Париже, потом в провинции, от Северного побережья до восточной границы. Большинство наблюдений записано среди развалин, под грохот пушек. Но читатель напрасно искал бы в этой книге систематических, в хронологическом порядке военных обзоров: автор умышленно не ставил себе задач военного

> обозревателя. Он только по следам войны и записывал то, что ему казалось наиболее ценным и характерным[22].

Итак, если «Н. Тасин» – это Жаботинский «Киевской мысли», то он не был в Париже до и сразу после начала войны. Если «Н. Тасин» «Киевской мысли» – Н.Я. Коган, то он не ездил по фронтам в труднодоступные Малин и Реймс и не писал писем об этом бельгийскому премьеру в 1930-е гг., однако этот «Н. Тасин» был в Париже в указанное время.

Если наш фронтовой репортер «Н. Тасин» – это Жаботинский, то, как и в случае с описанием первого в жизни посещения Парижа через пару месяцев после начала войны, газетная и подписная фраза «умышленно не ставил себе задач военного обозревателя» абсолютно противоречит фразе мемуаров «Повесть моих дней» о том, что стало «высшей точкой моего искусства в качестве «нашего специального корреспондента на западном фронте»». Причем, там речь шла о корреспонденциях в «Русские ведомости».

Достаточно стилистически сдержанное предисловие дает нам возможность узнать хронологические и географические рамки повествования, наряду с важной библиографической информацией:

> Наблюдениям непосредственно с театра военных действий предпослан очерк жизни Парижа накануне самого объявления войны и в первые месяцы ее. Вообще же эти наблюдения охватывают период времени с конца июля 1914 по конец апреля 1915 г.[23].

Что касается Жаботинского, то только в конце сентября он выехал из России, и если с начала декабря 1914 г. он был уже в Северной Африке, то его единственная корреспонденция из Парижа не случайно датирована 2 ноября 1914 г., а ей предшествует как раз, как мы теперь знаем, вполне художественный рассказ «Гунн», опубликованный в «Русских ведомостях» 1 ноября 1914 г.

Следовательно, если мы правы, одновременно в «Русские ведомости» шли повременные репортажи о Ближнем Востоке (по телеграфу), а в «Киевскую мысль» тем же способом передавались полу-очерки, полу-рассказы о Бельгии и Франции, но с соответствующим, порой в несколько месяцев, опозданием.

Н. Тасин-Коган действительно печатался в питерском «Современном мире», а в «Киевской мысли» его тексты шли за подписью «А.» или «Б. Воронов». Одна из статей о преследованиях русских революционных эмигрантов точно соответствовала названной нами выше журнальной статье о преследованиях русских эмигрантов во Франции. Это были постоянные обзоры парижской прессы, очень редкие репортажи, рассказы о попытках выезда за пределы Парижа

и две недели послужить во Французской армии. Кстати, Жаботинский несколько месяцев провел в английской казарме, даже имея воинское звание.

А теперь сравним начало очерков о предвоенном Париже и Париже первых дней войны с неподражаемой стилистикой «Н. Тасина» из книги о «Великой русской революции» 1917 г., которая, теперь уже Коганом-«Н. Тасиным», была написана по газетным сообщениям. В Петрограде его тогда точно не было.

Итак, «В Париже» 1914 г.:

> Европа охвачена пламенем. Боги, по крылатому выражению Анатоля Франса, снова жаждут, – жаждут теплой человеческой крови, и потоки ее обильно орошают землю.
>
> Один поворот колеса истории – и мир дрогнул в самых основаниях своих. Точно пронесся низко над землей ураган огромной разрушительной силы. Все смешалось, перепуталось, завертелось в сатанинской пляске. Воцарился хаос, в котором не в силах разобраться охваченное ужасом человечество.
>
> Отдельные отряды его разно переживали эти дни великого смятения. Я хочу рассказать, что делалось в эти дни во Франции, в частности, в Париже.
>
> Начнем с последнего.

Эту захлебывающуюся в плеоназмах метафорику и образность мы уже видели в их историческом развитии в феврале-марте 1917 г.

Подобное продолжается и в тексте. Приведем вновь отрывок именно об обстановке в Париже:

> Над головами еще перекатывается время от времени смех, носятся перекрестные шутки, но чувствуется, что и над ней этой всегда беззаботной парижской толпой, нависла черная забота: нет-нет, а там или сям прорвется невольный вздох, блеснет опечаленный взгляд, раздастся скорбное, полное тревоги слово. Над Парижем уже пролетел ангел скорби, задел толпу своим черным крылом и поселил в сердце безотчетную тревогу[24].

Заканчивается описание Парижа первых месяцев войны примерами песен, ею порожденных. Не будем удивляться и тому, что «Великая русская революция» закончится именно так:

> ДА ЗДРАВСТВУЕТ СВОБОДА!
>
> Долгие, долгие годы русский народ искал заповедные ключи от счастья. Знал он, где они были спрятаны, да приступу к ним не было. Охранялись они кащеями, драконами и всякой нечистью.

Сколько людей погибло в поисках этих ключей, сколько слез да крови было пролито, сколько безкрестных могил вырыто, а в руки они все не давались.

Теперь народ завладел, наконец, заповедными ключами, которые открывают все двери к счастью. Теперь оно может вырваться из душной тюрьмы на широкий, вольный простор. Кащеи, драконы и прочая нечисть побеждены, раздавлены, уничтожены. Путь свободен.

Прочь с дороги, злые силы!
Вас давно уж ждут могилы.
Молодая Русь идет.
И могучими рядами
Выступая в бой с врагами,
Песни новые поет!

Под эти новые, бодрые песни русский народ дружно пойдет вперед, к свету и счастью. Ему надо идти ускоренным шагом, а то он по милости царской опричнины малость отстал от других европейских народов. Но ноги у него крепкие, глаза зоркие, силушки не занимать стать – и он их скоро догонит. Пройдет десять-двадцать лет – и Россия станет неузнаваемой. Она точно сказочный богатырь Илья Муромец, что тридцать лет и три года сиднем сидел, а потом вдруг почуял силушку великую.

Пожелаем же проснувшемуся русскому богатырю счастья на новом пути и вместе со всеми истинными друзьями свободы воскликнем:

- Да здравствует новая Россия! Да здравствует великая русская революция! Честь и слава революционной армии, народу, всем борцам за великое дело![25]

Между образным вступлением и пафосным заключением мы видим очень похожие стилистически на парижские описания сцен революции февраля-марта в Петрограде, явно сделанные по газетным сообщениям. Но такая техника была вовсе не предосудительна, тем более в брошюре РСДРП, предназначенной для пропаганды среди солдат русского заграничного экспедиционного корпуса.

Таким образом, позиции двух наших параллельных авторов «Н. Тасин» поменялись местами. Теперь уже автор парижских очерков «с натуры» описывает по печатным источникам и старым своим представлениям революционный весенний Петроград 1917 г.

Разумеется, на сказ «Великой русской революции» существенное влияние оказала цель: пропаганда среди солдат, чему и была посвящена тасинская пацифистская газета «Отклики» для солдат русского легиона во Франции, за которую его, в итоге, и выслали из страны.

Дело в том, что фронтовым корреспондентом с 1913 года мог быть лишь человек, не имевший никаких проблем с полицией и охранкой в России. А вот бомбист Тасин и арестовывавшийся в Одессе член РСДРП, еще до раскола на (м) и (б), Жаботинский их имели в избытке, вплоть до посадок и гласного или негласного надзора полиции. Поэтому очерки 1916 г. о посещении русских воинских частей во Франции «Н. Тасиным», и очерки 1917 г., о том, как его встречали там в 1917 г., будто старого знакомого – художественная литература, та самая, о которой и писал Жаботинский в главке о фронтовых своих корреспонденциях. Очерки 1917 г., подписанные в «Киевской мысли» «Н. Тасин» никоим образом Н.Я. Когану принадлежать не могут – ни политически, ни стилистически. Это и анализ кризиса французской печати, и довольно остроумный очерк о входе американцев в Париж на смену австралийцам и сенегальцам, и, наконец, «В Бурбонском дворце» (парламентские картинки) – любимый жанр Жаботинского – в номере от 12 августа 1917 г.

Удивляться этому не надо. В 1917 г. Жаботинский достаточное время проводил в Лондоне; об этом можно узнать, кстати, и из «Русских ведомостей», и из его биографии.

К Когану-Тасину эти тексты точно отношения не имеют. А история с Реймсом, собранная нами по кусочкам из книги и двух газет, в очередной раз повторилась в 1917 г., только вот главы из «Киевской мысли» в парижскую книгу 1917 г. на сей раз, в отличие от 1914–1915 гг., не попали. Впрочем, как не понадобились почти не выезжавшему из Парижа, не то, что из Франции, Тасину-Когану еще и бельгийские очерки «Тасина» «Киевской мысли» с его сверхчистыми документами, что для целей атрибуции и идентификации носителя псевдонима только лучше.

Таким образом, картина, похоже, прояснилась. Мы явно имеем дело с процессом постоянного обмена революционными журналистами самых разных направлений своими псевдонимами. Не забудем еще и двух «Вороновых».

Анализ такой игры с русской охранкой революционеров самых разных направлений, в итоге свалivших коллективными усилиями и царскую власть, и Временное правительство, требует и сбора подобной дополнительной информации, и исследования, основанного на специальной процедуре верификации подобных случаев, включая и роль спецслужб многих стран. Но так уж описывались в русской либеральной печати события 1914–1917 гг., события подлинные, и подлинно трагические. И наш случай показывает пути дальнейшего исследования и способов, и методов работы с газетным материалом,

а заодно, и способ верификации позднейших мемуаров мастеров журналистской (и не только!) мимикрии.

Примечания

[1] *Тасин Н.* Великая русская революция. Париж: Изд. Российской социал-демократической партии , 1917.
[2] *Тасин Н.* По воюющей Франции. Пг.: Книгоиздательство бывш. М.В. Попова; издатель М.А. Ясный, 1915.
[3] URL: https://coollib.net/b/337133/read
[4] Впервые напечатано в 1933 г. в «Ленинском сборнике» XXIII. – URL: http://uaio.ru/vil/54.htm
[5] Vladimir Jabotinsky's "Story of my Life" / Ed. by Brian Horowitz and Leonid Katsis. Detroit: Wane State Univ. Press, 2016. P. 112.
[6] Ibid. P. 120–121.
[7] Ibid. P. 120.
[8] Ibid.
[9] *Тасин Н.* По воюющей Франции. С. 135.
[10] Там же.
[11] *Кацис Л.* Моральные проблемы индивидуального террора от убийства Плеве до гибели Столыпина: точка зрения Владимира Жаботинского // Исторический вестник. История – свидетельница времен. Т. 4 [151]. М., 2013. Июнь. С.100–135.
[12] *Кац Ш.* Одинокий волк. Жизнь Жаботинского. Тель-Авив: Иврус. 2000. Т. 1. С. 105.
[13] Сайт https://socialist-revolutionist.ru/component/content/article/34-people/611-voronov-boris
[14] Vladimir Jabotinsky's "Story of my Life". P. 119.
[15] Ibid. P. 123. Это забавная параллель к проблеме «стыда» парижан.
[16] *Тасин Н.* По воюющей Франции. С. 130.
[17] *Кацис Л.* Первая мировая война в репортажах В. Жаботинского в «Русских ведомостях» и в мемуарных книгах («Слово о полку» и «Повесть моих дней») //Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН. 2013. С. 445–459.
[18] *Тасин Н.* Великая русская революция. С. 15.
[19] Там же. С. 16.
[20] Там же. С. 18.
[21] *Тасин Н.* Великая русская революция. С.1.
[22] *Тасин Н.* По воюющей Франции». С.3.
[23] Там же. С. 4.
[24] Там же. С.7.
[25] *Тасин Н.* Великая русская революция. С. 24.

Е.Н. Пенская

Революция театрального опыта в 1917 году: зритель и режиссер в эпоху катастроф

На фоне многочисленных «человеческих документов», свидетельств, записок, эпистолярных и мемуарных источников, авторепортажей, личные дневники[1] и газетные артефакты[2] Андрея Ефимовича Зарина представляют собой случай любопытный по содержанию и исполнению.

Но сначала следует прояснить обстоятельства и историко-литературный контекст, связанный с фигурой забытого литератора Зарина (1862–1929)[3], в свое время достаточно известного прозаика и журналиста. В настоящее время все чаще исследуется феномен литературных семейных династий, родовых гнезд литературы. Нередко обсуждение таких традиций ограничивается кругом элитарным, дворянским, хотя во второй половине XIX века появление таких литературных «домов» в среде городского духовенства, купеческой, разночинной становится явлением почти обыденным и воспринимаются как «литературный семейный подряд». Литературным ремеслом заняты родители, а для детей литература становится привычным и знакомым жизненным закулисьем. К такой семье принадлежал А.Е. Зарин. В юности он разделял народовольческие идеи и к двадцати годам имел тюремный опыт, побывал и в ссылке. Но уже в 1880–1890-х гг., окончательно поселившись в Петербурге, используя связи матери с Н.С. Лесковым, Н.К. Шеллером-Михайловым, В.П. Мещерским и др., полностью занялся литературой. Энергию, «многостаночность», всеядную неразборчивость Зарина оценили современники. Журнальные и газетные площадки самых разных направлений, столичные и провинциальные, где он публиковался, с трудом поддаются подсчету. В «списке Зарина» уживаются «Голос», «Русский вестник», «Русское богатство» и другие издания. С 1890-х гг. Зарин выпускает по несколько повестей и романов в год, словно бы возвращая традиции «натуральной школы». Безрадостное дно русской жизни предстает в душевных описаниях городских низов – чиновников, «потешных людей» – артистов цирка, фотографов, полицейских, – «Башмачкиных и Расплюевых»[4]. Зарин штамповал такую литературу в большом количестве и с невероятной скоростью. Примерно за десятилетие он выпустил более 100 исторических,

© 2018 Елена Наумовна Пенская. Москва; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

криминальных, уголовных романов, мелодраматических повестей. Целая массовая библиотека, им созданная, пользовалась спросом у тех, кого он описывал, – «читатель с дурным вкусом, вербуемый в таком слое публики, где потребности ограничиваются личными похотями и удовлетворяются дешевыми средствами»[5]. Можно сказать, что эта библиотека стала бытовым зеркалом нескольких поколений, отражением привычек тех многочисленных и пестрых слоев населения, которые принято было относить к «городской почве». Такая аудитория – плавильный котел, в котором сталкивались и бродили самые разные начала. Одно из них – способность в больших количествах поглощать «чтиво». «Башмачкины» и «Расплюевы», читатели заринских захватывающих историй (самые популярные – «Увлечения» (СПб., 1900); «За чужое удовольствие» (СПб., 1901); «Кровавый пир (1669–1672). Бунт Стеньки Разина» (СПб., 1901); «Живой мертвец» (СПб.,1912); «В поисках убийцы» (П.,1915) – претерпели несколько «сеансов исторической реинкарнации», под занавес эпохи получив триумфальный книжный подарок: накануне Первой мировой войны в 1913 году к 300-летию дома Романовых Зарин в Москве выпустил 13 изданий -- грандиозную серию, посвященную жизни русских царей. В первозданном виде заринский читатель – разношерстная публика 1890-х; пережив потрясения 1917 года и, словно бы канув в небытие, она к середине 1920-х перевоплотилась в советских служащих и чиновников и пополнила ряды потребителей кинематографа и новой советской печати, где обосновался Зарин («Красная газета», «Деревенская коммуна», журналы «Смена», «Красный пролетарий», «Вокруг света»). В первых кинотеатрах шли фильмы по сценариям Зарина – драмы «Скорбь бесконечная», «Отец Серафим» и комедия «Чудотворец». Последняя получила признание на фоне политических лубочных агиток, изготовляемых «под заказ» в большом количестве.

Счастливо найденный сюжет позволил Зарину и Пантелееву создать остроумную сатирическую комедию, разоблачающую лицемерие и ханжество высшего духовенства. Антирелигиозная тема здесь решалась на материале исторического анекдота из времен царствования Николая I. Молодой крепостной крестьянин Еремей Мизгирь за свои озорные проделки сдается барыней в солдаты. Мизгирь попадает в Петербург в гвардейский полк. Находчивый, разбитной, веселый, он легко справляется со своими служебными обязанностями и, хотя за проказы ему нередко достается от фельдфебеля, никогда не унывает. Но вот пришли печальные вести из деревни: у стариков пала корова, а невесту Еремея Дуню неотступно преследует при-

казчик. Взгрустнулось солдату. Стоя на часах у богатой, убранной бриллиантами иконы Казанской Божьей матери и раздумывая о том, как помочь старикам и невесте, Мизгирь решается на отчаянный шаг. Он разбивает стекло иконы и выковыривает из венчика Богоматери большой камень-самоцвет. Когда же обнаруживается пропажа, Мизгирь, не моргнув глазом, объявляет, что камень ему дала сама Божья матерь: «На, – говорит, – раб Еремей, продай и помоги старикам да Дуню выкупи». Пока дело разбиралось по начальству, вплоть до командира гвардейского корпуса – брата царя – Михаила, по столице распространился слух о совершившемся «чуде». Перед высшим духовенством встала дилемма: разоблачить Мизгиря – значит не признать чудо – значит поощрить вора. После обсуждения решили: выгодней признать «чудо» – церкви – доход, вере – укрепление, иконе – слава. Мизгирю выдали сто рублей и разрешили съездить в деревню, помещице приказали отпустить за пятьдесят рублей Дуню на волю, позволили Еремею и Дуне обвенчаться.

Постановка и актерское исполнение, выдержанные в традициях комических агиток времен гражданской войны, не отличались ни новизной, ни большой оригинальностью. Но разыгранная с применением доходчивых фарсовых приемов и «наверняковых» трюков, комедия хорошо смотрелась зрителем. Основным достижением авторов «Чудотворца» был идейно правильный подход к решению антирелигиозной темы. По свидетельству Н.К. Крупской, фильм был показан Ленину в Горках во время его последней болезни и понравился Владимиру Ильичу[6] как пример удачной антирелигиозной пропаганды[7].

Метаморфозы заринской аудитории пережили очередную кульминацию в период политического и социокультурного перелома конца 1980-х – начала 1990-х гг., ставшего началом радикального пересмотра феномена революции 1917-го и реинтерпретации всей последующей постреволюционной советской истории. Симптоматично, что на этой волне без каких-либо комментариев книжный рынок заполняется переизданием произведений А.Е. Зарина, возвращая читателю все те же «захватывающие» сюжеты 1910-х гг. – исторические, криминальные, кровавые, какие пользовались спросом у той самой аудитории, которая, по мнению критиков, похотлива, наделена дурным низким вкусом и низменными страстями.

Существование такого читателя совершенно неизбежно при современной городской культуре -- он является таким же неизбежным признаком большого города, как присутствие сероводорода в атмосфере обитаемого жилища[8].

Читательская порода, пережив катаклизмы истории, поразительным образом сохранилась в неизменности, а почва была подготовлена к появлению в 1998 г. первых детективных затей Григория Чхартишвили-Бориса Акунина. Смена масок-псевдонимов, сюжетный репертуар, интенсивность заполнения рыночной ниши (крупные издательские монополии «Захаров», «Олма-Пресс», «АСТ») в сущности воспроизводили технологии, отработанные к 1917 г.

За несколько лет до триумфа Акунина в 1993–1995 гг. и в старом советском издательстве «Современник», и в новой «Терре» выпущены десятки романов, рассказов – «трагических историй», тиражируемых в свое время А.Е. Зариным и его постсоветскими открывателями, – текстов, проложивших дорогу акунинским играм. «Потеря чести», «Казнь» и другие сочинения, выходившие отдельно, а затем в составе солидного четырехтомника (серия «Русская классическая проза»), снабжались однотипными аннотациями:

> Действие… происходит в начале века. В провинциальном (столичном) российском городе – сенсация: убит крупный банкир, делец (чиновник, государственный деятель и т. д.). Перед читателем проходит череда подозреваемых, многие из которых были врагами убитого. События развиваются так, что одно преступление, как по цепочке, тянет за собой другое. Но нетерпеливого читателя в конце романа ждет необычная развязка. Повествования, порой, не связанные сюжетно, тем не менее, объединяет общее для них действующее лицо – это талантливый и бесхитростный сыщик Патмосов Алексей Романович, который мастерски расследует невероятно запутанные дела. Прототипом этому персонажу, видимо, послужил светило петербургского сыска – знаменитый Путилин.

Накануне 100-летия революции 1917 года издатель «Salamandra P.V.V.» выпустил роман Зарина «Дар Сатаны» – фантастическую историю о привидении, слюне Сатаны, охоте на тараканов и чтении мыслей.

Под обложкой детективного цикла «История сыска» (1911; 1995) обнаруживаются обезличенные блоки – детективные константы-маски, «вневременные» описания, происхождение которых в равной степени можно отнести к началу века и его концу[9]:

> **II**
>
> Катя с булками и «Петербургской газетой» в руках, как сумасшедшая, вбежала в комнаты, крича:
>
> – Барыня, барыня! Нашего Дергача убили! Вчера убили! Топором!
>
> Молодая красивая женщина выскочила из темной спальни в одной сорочке, босиком.

– Что ты говоришь? Ты врешь? Он третьего дня был у меня!

– Ну, вот! А от нас домой, а ночью его и хлопнули! Вот, читайте! Я нарочно газету купила! Мне в лавке Авдей сказал! Вот! – и Катя сунула в руки своей барыне газету.

Барыня опустилась в кресло и развернула газету.

– Тут вот, сейчас, как отвернете!

Барыня прочла напечатанный крупными буквами заголовок: «Убийство ростовщика».

– Читайте вслух! – попросила Катя.

Барыня стала коленками на кресло, совсем склонилась к газете и стала, медленно разбирая слова, читать описание убийства Дергачева:

– «Следствие ведется с энергией. На место преступления прибыл агент сыскной полиции. Пока еще ничего не открыто, но надо ожидать, что энергия следователя и ловкость агента скоро откроют преступника».

Барыня хлопнула рукой по газете.

– Это Степкино дело, – воскликнула она, – вот чье!

– Что вы, барыня!

– А я знаю, и ты не спорь! Дай скорее кофе, и я поеду!

– Куда?

– На него показать. Вот что!

Лицо барыни горело негодованием и обидой. Она стояла перед Катей в одной рубашке, с распущенными волосами и, махая перед ее лицом рукою, кричала:

– Что ты знаешь? Коли он сам мне грозил убить его! А теперь со мною рассорился, запил… и очень просто! Давай кофе! – окончила она и скрылась в спальне.

Эта выразительная цитата вполне достаточна, чтобы составить представление о А.Е. Зарине, пополнивших сонм литераторов средней руки и всплывших в мутных волнах рыночного книгоиздания смутной эпохи 1990-х гг., рифмующейся с fin de siècle рубежа XIX–XX вв. Но следует учесть одну немаловажную деталь. Вся эта книжная бездна пополнялась и потреблялась не просто сочинителями, а сочинителями-газетчиками. Не случайно все, кто писал о А.Е. Зарине, хуля его или поощряя, отмечали его репортерство – репортерский дар, стиль, язык, глаз, строение. В течение двадцати пяти-тридцати лет возникло поколение, выросшее на газетной, фельетонно-репортерской культуре, в немалой степени участвующей в спектакле, породившем клише «конец века» со всей его нервозностью, эйфорией, дурновкусием, пресыщенностью, предчувствием Апокалипсиса, танатологическими соблазнами, фривольностью и

декадансом. Газетный компонент культуры подогревал и постоянно повышал градус этих пограничных состояний, психологических и ментальных, неизбежно подготовивших политический срыв 1917-го года. В этом смысле биография А.Е. Зарина – одна из бесчисленных молекул, участвовавших в катастрофическом движении.

Заринские дневники и его газетные коллекции приоткрывают это «интимное» закулисье, гораздо более любопытное и богатое, чем его существование «на виду» у публики. Оно интересно не только и не столько своими личными бытовыми подробностями, сколько собранным ценным материалом, сфокусированным на событиях 1917 года. Этот материал можно отнести к двум категориям:

1) собственно подневные записи, порционно фиксирующие события, происходившие в Петербурге и в Москве с 1 января по 31 декабря 1917 г. А.Е. Зарин в течение года курсировал между двумя столицами, копил наблюдения как участник событий и наблюдатель. Свой дневник он назвал «Веселых зрелищ зритель» и пояснил сознательное заимствование и замену слова в известном стихотворении Ф. Тютчева «Цицерон» – «высоких» на «веселых» – тем, что началась «страшная веселая вакханалия», сопровождаемая и «плясками газетчиков». «Страшное веселье» – эта формула проходит сквозным мотивом в дневниковых авторепортажах и самоотчетах А.Е. Зарина.

2) газетное четырнадцатикнижие – 14 томов статей, заметок, корреспонденций, собранных А.Е. Зариным по теме «Русская революция 1917 года по газетным сообщениям». Каждая книга объемом от 100 до 150 листов, на которых размещены вырезки с пометами и комментариями собирателя.

Дневник и коллекция документов о революции 1917 года взаимодополняют друг друга, создавая и языковое, и визуальное многоголосие. Газетные хроники не менее богаты сюжетами и эпичны, чем хроники исторические и вполне могли бы стать источниками масштабных коллизий, конфликтов и закулисных интриг.

Третья и четвертая книга целиком посвящены театральным событиям и зрительским впечатлениям, прокомментированным в дневнике в январе – апреле 1917 г., словно бы подтверждая потенциальное художественное и сценическое богатство документов. Наряду с объективностью собирателя-хроникера, стремящегося не пропустить ни одного важного события в журнально-газетном исполнении, примечателен, и отбор материала, снабженный собственными комментариями, подчас проницательными и характерными. Можно привести немало ситуаций. Но остановимся на пристрастии А.Е. Зарина к постановкам В.Э. Мейерхольда в Александринском театре. Особого внимания заслуживают зрительские сужде-

ния, субъективные, но неожиданно вскрывшие внутренние связи[10] в знаковом революционном репертуаре и режиссерской гетероглосии В.Э. Мейерхольда в тот роковой год. Так, к примеру, А.Е. Зарин скрупулезно собрал все рецензии на две знаковые постановки «Маскарад» (25 февраля 1917 года) и «Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни»), сопроводив собственными комментариями, показав и объяснив пересечения. Это наименование появляется в октябре после просмотра «Веселых расплюевских дней». «Веселые зрелища» синонимичны «веселым…дням».

Как выглядят зрительские хроники А.Е. Зарина в склейках февральско-октябрьских книг? Они представляют собой «календари рецензий», с отчеркиванием – «рифмовкой» рецензентов. Монтаж газетных вырезок – выразительный сценарий отражения реальных событий в зеркале прессы. Что касается постановок, специально отобранных А.Е. Зариным, они представлены даже в виде таблиц-сводок, отчетных сведений, помогающих, как пишет Зарин, организовать «очную ставку персонажам и авторам при посредничестве режиссера»[11].

Дневниковые заметки А.Е. Зарина, его бумажные «инсталляции», предлагающие прочитать «Маскарад» как «Веселые расплюевские дни», дублируются в его подробных театральных досье, собранных в третьем и четвертом томе газетной хроники главного революционного года[12]. Завороженность А.Е. Зарина этими двумя постановками на Александринской сцене, кстати, стала поводом и для иронических наблюдений над текстом программки спектакля «Смерть Тарелкина», в которой сказано, что персонажи первых двух пьес трилогии заканчивают свое существование, а в третьей части зритель увидит совсем новый состав действующих лиц в новом актерском исполнении[13].

В. Соловьев
«Маскарад» в Александринском театре
«Аполлон», 1917, № 2–3

«Маскарад» – любимая пьеса Лермонтова. Лично мы считаем ее менее совершенной, чем «Два брата». Там больше внутренней напряженности сценического действия, больше законченности в общем рисунке самой пьесы. Зато «Маскарад» в свою очередь обладает чарами подлинной театральности. Здесь и игорный дом, и маскарад у Энгельгарда, и история с браслетом, и порошок с ядом, и смерть Нины, и месть Неизвестного, основной мотив всей пьесы.

Ставя «Маскарад», передовое те-

Вл. Соловьев
Петроградские театры
«Аполлон», 1917, № 8–10

Более значительный художественный интерес представляла попытка по-новому поставить на той же сцене две последние части сухово-кобылинской трилогии. Случайный эпизод из судебной практики, легший в основание всей трилогии, с развитием ее действия разрастается в целую эпопею, где ироническая усмешка автора достигает высших пределов подлинного гротеска. Веселые тона театрального анекдота из «Свадьбы Кречинского» сменяются в «Деле» тягостным настроением и обостренной мелодраматичностью основных

атральное направление давало бой и раскрыло все свои карты, предварительно мобилизовав для этой цели все свои силы. Результаты боя получились несколько неожиданные. Обе партии сыграли вничью.

На всех представлениях «Маскарада» всего интереснее было поведение зрительного зала, того четвертого элемента, без которого немыслим театр. Здесь, именно здесь, решался бой, ибо на сцене силы противников были далеко не равны. Результаты боя известны. Обе партии, разойдясь непримиренными, сыграли вничью. Общий вывод: условный театр существует, но покамест нет актеров, могущих принять участие в его спектаклях.

Amadeo
Напрасная красота («Маскарад» Лермонтова)

«Речь», 1917, 19 марта

И когда вспоминаешь весь ослепляющий глаз спектакль, так больно становится за то, сколько бессмысленно потрачено сил, времени, средств на огромный, пустой, красивый мыльный пузырь. Сколько ненужного, «как пышно, как богато» и как все мимо! И разве не символично, что это пустое и громоздкое зрелище было последним бесцельным фейерверком на фоне только что умершего прошлого.

сценических положений. В «Смерти Тарелкина» видимая реальность уступает место кажущейся, и комические персонажи пьесы, возникшие у Сухово-Кобылина не без влияния рассказов Гофмана и романов Жана Поля, принимают очертания кошмарных образов русской фантастики. (Весь фрагмент отчеркнут А.Е. Зариным – *Е.П.*). В постановке обеих пьес и в декорациях художника Альмедингена была сознательно проведена мысль о последовательном нарастании элементов сценического гротеска. Графически спокойной декорации («Дело», 2-й акт), изображающей казенное «учреждение» с анфиладой коридоров, были противопоставлены в «Веселых расплюевских днях» две театрально-декоративные схемы с предумышленной изломанностью линии контуров, долженствующие почти условно обозначать: комнату Тарелкина и приемную полицейского участка, где производится дознание. (Весь фрагмент отчеркнут А.Е. Зариным – *Е.П.*). При постановке «Дела» режиссерами (Вс. Э. Мейерхольдом и А.Н. Лаврентьевым) была применена медлительная робость сценических пауз, слегка затушевывающая мелодрама-тический стиль самой пьесы; в «Смерти Тарелкина» центр тяжести режиссерского плана был перенесен на развитие отдельных сценических положений и на трактовку их в манере преувеличенной пародии. Поэтому торжественное шествие квартальных -«мушкетеров» с пустым гробом вместо умершего Тарелкина являлось как бы самостоятельной интермедией.

Омега
Театральное эхо. Александринский театр. «Расплюевские веселые дни»

«Петроградская газета», 1917, 25 октября

Сухово-Кобылин назвал эту свою пьесу «комической шуткой». По-видимому, он сам не знал, под какой трафарет драматургии подогнать свое детище.

В его время еще не знали ни мимодрам, ни психогримас, которыми в наши дни Л.Н. Андреев так старательно запу-

гивал ленивое обывательское воображение.

И Сухово-Кобылин со свойственным ему мрачным юмором назвал свою пьесу «комической шуткой», где больше «шутки», чем комизма.

Но «шутка» эта особенная. Это шутка без штукарства, без ломания, без всякой попытки выкинуть коленце для услады публики, ждущей от писателя обещанной «шутки»…

То, что изображено в пьесе, это – не действительность, это – не идеальность, это – не цепь истинных происшествий, случившихся с Тарелкиным. Это – бред его искомканной, вывалявшейся в грязи испоганенной и озлобленной мелкой души, тем не менее лелеящей свою мечту, свою «прекрасную» далекую грезу, такую же грязную и пакостную, как он сам и вся его жизнь. (Весь фрагмент отчеркнут А.Е. Зариным – *Е.П.*)

И как бы в зеркале этой души отражаются и другие Тарелкины большего или меньшего калибра, в разных формах, но, по существу, такие же гнусные, как он, захваченный бредом. (Весь фрагмент отчеркнут А.Е. Зариным и добавлен авторский комментарий: написать роман, в котором Тарелкин замешан в убийстве. Дело расследует сыщик Расплюев. – *Е.П.*)[14].

И в этом отношении г. Мейерхольд подошел к трактовке пьесы с верным пониманием и с правильным художественным чутьем.

Отдельные групповые сцены, например сцена с кредиторами будто бы покойного Тарелкина, были поставлены так, что близко подходили к основной мысли, руководившей, по-видимому, г. Мейерхольдом.

В таком же соответствии с этой трактовкой было исполнение ролей Брандахлыстовой (г-жа Чижевская) и в особенности Мавруши (г-жа Корчагина-Александровская), с ее приплясывающей, под заводную куклу, походкой и каким-то «чужим», взвизгивающим голосом.

Очень хороши были бы, во всяком случае, вполне на своем месте, и г. Кондр. Яковлев (Расплюев), и г. Уралов (Вар-

равин), и г. Шаповаленко (Попугайчик), и некоторые другие, если бы эта пьеса была только бытовой, если бы по сцене ходили реальные люди, а не двигались кошмарные образы терзаемого бредом Тарелкина.

Следствием такого «сдвига» в исполнении и негармоничности в трактовке было исчезновение из постановки ее доминирующего элемента – жути и содрогания. (Весь фрагмент отчеркнут А.Е. Зариным. – *Е.П.*)

И поэтому едва ли можно быть в чересчур большой претензии на публику, смеявшуюся в наиболее драматических местах, как, например, в сцене допроса Тарелкина «с пристрастием». Правда, она смеялась потому, что нынешней публике, видимо, некогда вникать в пьесы даже таких авторов, как Сухово-Кобылин («газетная публика» -- комментарий А.Е. Зарина) [15].

А вообще пьесу стоит посмотреть и в особенности послушать.

Какой язык! Какой сочный юмор, временами бичующий не хуже гневной сатиры Щедрина! Какое богатство глубоких наблюдений, злых афоризмов и красок!

При всей бедности фабулы и малой сценичности этой старой пьесы она смотрится с интересом от начала до конца.

Homo novus
Заметки

«Театр и искусство», 1917, № 38

В Александринском театре шел «Маскарад». Г. Мейерхольд строил свою постановку, как некий фараон свою пирамиду, в течение многих лет. На улицах, правда, еще отдаленных, постреливали, трамваи не ходили, фонари горели тускло… Одинокие извозчики заламывали бешеные цены. Слышались крики и собирались толпы с флагами. Было пустынно и жутко. Театр, однако, был полон – и по каким ценам! В 6 ряду кресло стоило 22 или 23 рубля… Но как же, г. Мейерхольд с г. Головиным еще, кажется, в министерство Столыпина начали свой великий труд постановки, репортеры звонили об этой сверх-изумительной постановке изо дня в день, г. Юрьев еще

Homo novus
Заметки

«Театр и искусство», 1917, № 44–46

Театры снова бездействовали или полубездействовали… Только что и были «Веселые расплюевские дни». То есть я хочу сказать, что в Александринском театре шли «Веселые расплюевские дни», иначе называющиеся «Смерть Тарелкина». «Веселые расплюевские дни» были поставлены в театре Суворина, не сумею сказать, сколько лет назад. Давно, во всяком случае. Старик Суворин с большим трудом исходатайствовал разрешение на постановку этой запрещенной почему-то пьесы. За что ее запретили – непонятно. Есть, конечно, кое-какие резкости в монологах, но ведь дело было не в исключении резких мест, а в общем запрещении. После «Ревизора», рукой его император-

три месяца назад объявил, что все билеты расписаны, переписаны и проданы, и потому вотще все мольбы… И конечно, билет надо было достать какой угодно ценою. У подъезда театра стояли автомобили черными сплошными рядами. Все богатство, вся знать, вся огромная нажившаяся петроградская плуто, бюро и тыло-кратия были здесь налицо.

Представление «Маскарада» было ужасно – в общем и в частностях; нелепо – в общем и в частностях. Когда поднялся сначала один занавес, художественно намалеванный г. Головиным, потом такой же другой, столь же художественно им намалеванный, потом почему-то еще третий, и еще какой-то четвертый, прозрачный газовый, а с боков воздвиглись неизвестно что означающие порталы, со скульптурными золотом крытыми украшениями, художественной лепки г. Евсеева, и стали мелькать костюмы, один другого чудней, один другого замысловатей, и все кругом ахали: «ах, ах, ах, как пышно, как богато!» – словом, когда весь этот Вавилон бессмысленно нелепой роскоши предстал во всей своей семирамидиной художественной похотливости – мне стало страшно. Я знал – все знали – что верстах в двух-трех толпы людей кричали «хлеба», и какие-то протопоповские городовые, получавшие 70 р. суточных, поливали этих голодных людей из пулеметов. И вот, рядом с голодными и хлеба алчущими, эта художественно-развратная, нагло-расточительная, бессмысленно-упадочная роскошь ради прихоти.

В последней картине пели панихиду по отравленной Арбениным Нине. Режиссер сделал из этой панихиды целое представление. Явились какие-то старушки в шубках и салопах, пел хор Архангельского… Где-то в отдалении стреляли и просили хлеба… И в этой панихиде было нечто символическое. Таковы «Веселые расплюевские дни». В премьерах Александринского театра и – par un malheureux hasard – и в постановках г. Мейерхольда есть нечто символическое. «Маскарад» шел перед самой революцией. Императорского величества Николая I разрешенного, – какую же «опасность» могла представлять буффонада Сухово-Кобылина? Я думаю, – конечно, не ручаюсь за достоверность своей гипотезы, – что и тут помешал неприятный, острый нрав автора. Автор, несомненно, имел то, что у Тургенева одна милая дама называет «de lозлобленный ум». Но и не только «озлобленный ум», но и мелочно-придирчивую «озлобленность». Это ведь и в «Смерти Тарелкина», «Веселых расплюевских днях» тоже сказывается. Это та жесткость, то излишество субъективной мелочности, почти избыток яда, которые порою становятся просто неприятны и отнюдь не содействуют художественности впечатления. Конечно, вы понимаете, что я не на защиту цензуры становлюсь и нисколько не хлопочу о том, чтобы найти оправдание ее действиям. Действия ее были в большинстве случаев просто чиновничьи, а иногда и прямо глупые, потому что среди цензоров, каких я еще помню, попадались совершенно ничтожные людишки с уровнем понятий писца из дореформенной казенной палаты – например, А.Ф. Крюковской. Но другой автор, с более мягким и податливым нравом, толкнулся бы к одному генералу, к другому генералу – глядишь, пьеску бы и разрешили с соответствующими изъятиями. Сухово- же Кобылин был человек «нравный» и немного, мне кажется, «барин-самодур», и все его дела (в том числе и дело об убийстве француженки) вел для себя крайне несчастливо из-за неумения приспособляться к обстоятельствам, а может быть, из-за высокомерия. Желчный, надо полагать, человек был покойник, и мстительно-самолюбивый. Наша же русская «конституция» при самодержавном строе, собственно, ведь состояла в том, что судили не по законам, которых множество, а по душам. Купец, которому это объясняет городничий в «Горячем сердце», чудесно понимал свойства русской самодержавной конституции.

Я говорю, что в «Веселых расплюевских днях» есть что-то неприятное, что-то отталкивающее. Если совершен-

ей, когда на улицах шумел и волновался народ, и был этот «Маскарад» всем своим семирамидным великолепием полной антитезой того строя, который погибал. «Веселые расплюевские дни», с налетом кошмара, который им придал режиссер, шли также тогда, когда на улицах шумел и волновался народ, готовясь ко второму акту революции. И какая-то трагикомическая дьявольская улыбка была в этой, если можно так выразиться, «невпопадности» обличительной сатиры на произвол полицейского государства и гипертрофию власти. (Фрагмент "Заметок" Homo novus, опубликованных в журнале «Театр и искусство», 1917, № 44–46, отрезан от статьи и размещен в левой колонке, посвященной исключительно «Маскараду». Он также подчеркнут А.Е. Зариным. – *Е.П.*).

Где уж! Что уж! Как уж! Все эти своевольные действия полиции, над которыми в иное время можно было бы охотно посмеяться, казались такими давно прошедшими. Эти монологи Тарелкина и эти дореформенные полицейские живоглоты не только отзывались плесенью забвения, но подчас, при всей их отвратительности, заключали, по настроению напуганного обывателя, даже черты некоторой идилии.

Почему с Александринским театром и с г. Мейерхольдом в частности происходят такие «невпопады»? На свадьбе играется похоронный марш, на панихидах – полька трамблям…

Нет, что же теперь воевать с произволами квартальных надзирателей доброго старого времени? Для сатиры нужно поискать какой-нибудь поближе закоулок. Расплюев, разумеется, тип бессмертный. Комический оруженосец великого Кречинского, он становится понятен и натурален лишь в дополнении к своему солнцу, скромным спутником которого он является. Оттого Расплюева в «Смерти Тарелкина» словно подменили, что нет его вдохновителя, Кречинского. И от этой старой, как шуба, 50 лет пролежавшая в нафталине, фигуры кварташки – Расплюева – мысль настойчиво, несмотря на гонно справедливо, с художественной точки зрения располагают трилогию Сухово-Кобылина в нисходящей степени -- «Свадьба Кречинского», «Дело», «Веселые расплюевские дни», – то объясняется это, мне кажется, не тем, что не хватило таланта автора, или его кругозора, или наблюдения, вообще не деградацией таланта, а тем, как сам автор относился к предмету своего сочинения и что было в его душе, когда он эти пьесы писал. «Свадьба Кречинского» – вещь поистине классическая, ибо в ней есть завет поэта «служенье муз не терпит суеты». Сухово-Кобылин в своей комедии художественно объективен, подобно Гоголю в «Ревизоре». Никаких злодеев у него нет. Все человечны, даже мазурики. Кажется, Лев Толстой где-то говорит, что чем бы человек ни занимался, он старается так устроиться, чтобы в конце концов уважать свое занятие. Так что и Расплюев, будучи бит весьма часто, все же считает себя не презренным мерзавцем – с таким сознанием долго не проживешь, – а некой законно существующей частицей в целесообразной организации шулерства и бандитизма. То, что мы называем художественным объективизмом, особенно важно у комического писателя, потому что страстность или, лучше, пристрастность слишком личные отношения, сейчас же убивают юмор, изгоняют черты правдоподобия в комических преувеличениях и вместо чувства приятного удовлетворения доставляют нам досаду напряженности. Нехорошо, когда писатель сердится, а Сухово-Кобылин начинает уже сердиться в «Деле», хотя в этой пьесе сердитость его сдерживается и умеряется в значительной степени его художественным талантом, и потому в «Деле» он старается не давать воли гневу и злобной мстительности, обезоруживая их смехом. Но шли года, и Сухово-Кобылин, видимо, «полюбил свои страданья». Чиновничий приказ и полицейский застенок рисуется ему не как сюжет живо- и бытописания, а как предмет личной обиды. Он дышит местью; он задыхается от злобы; он прибегает к перегромождению мерзостей – и

фмановскую чертовщину, допущенную г. Мейерхольдом, переносилась в иные, более близкие к нам чертоги, где орудуют «орлы» Кречинские и их фактотумы Расплюевы. И что прежние в сравнении с новейшими? Как выражается Расплюев в «Свадьбе Кречинского» – «сам Боско пред ними мальчишка и щенок…» (финал статьи Homo Novus отрезан и размещен в разделе "Маскарад". А.Е. Зарин снова тем самым своим жестом, соединяет две постановки Мейерхольда, в буквальном смысле отыскивая чужие аргументы-подтверждения. – *Е.П.*)

результат, на мой взгляд, получается такой же, какой бывает, когда пьяный мастеровой разражается четырехэтажной ругательной фиоритурой. Сотрясение воздуха, а эффект самый незначительный… Анекдотический сюжет «Веселых расплюевских дней», собственно, делу не мешает. Кстати, «Смерть Тарелкина» гораздо более подходящее название, чем «Веселые расплюевские дни», в каковом названии уже чувствуется стремление навязать отношение к предмету. Ведь и в «Свадьбе Кречинского» – анекдот, а худа от этого нет. Анекдот в «Смерти Тарелкина» не только забавный, но и сценичный. Фиктивная смерть издавна служила сюжетом веселых фарсов и комедий, и данные для очень живой, остроумной и забавной комедии здесь налицо. Но так как Сухово-Кобылин не столько стремился к объективному творчеству, сколько пылал гневом и стремился, что называется, «напакостить» полицейским проходимцам и вообще режиму чиновничьего произвола, то он комизмом, вытекавшим из сюжета, пренебрег, а обратился к обличению. И обличение у него иной раз такого сорта, что хочется воскликнуть: «Ври, да знай же меру!» Такова, например, сцена, когда генерал собирает у чиновников деньги на похороны, заставляя их меняться бумажниками. Вы скажете: карикатура, гротеск и пр. Ну да, я отлично понимаю этот сценический жанр, эту концентрацию, насыщенность смеха, это сверхостроумие, что ли. Но для этого и сценическая форма должна быть совершенно нова, необычайна, своеобразна, эксцентрична. В произведениях покойного Б.Ф. Гейера, у Н.Н. Евреинова и некоторых других – это так и есть. Но «Смерть Тарелкина» написана в обычных формах реалистической комедии, и поэтому преувеличение, сатирические монологи, переодевания, превращения и т. п. – весь этот маскарад производит впечатление преднамеренности, нарочитости, тенденциозности, и это отнимает вкус у зрителя.

Г. Мейерхольд, ставивший «Смерть Тарелкина», усмотрел в ней нечто от Гофмана и от его фантастики. Я бы ска-

зал, что г. Мейерхольд обнаружил чутье и ловкость, потому что налет фантастики только и в состоянии хотя несколько примирить реалистическую форму с грубостью преувеличений карикатур. Но, к сожалению, г. Мейерхольд что ни ставит, во всем видит не то символику, не то фантастику. Даже в «Грозе» усмотрел таковые. И разумеется, если бить сороку и ворону, то можно наскочить и на ясного сокола. То есть я хочу сказать, что в данном случае это было приемлемо – не совсем правдоподобное колебание житейских и жизненных фигур на несколько фантастических, но не вполне оторванных от жизни декорациях г. Альмедингена. И условно-реальная игра г. Уралова была превосходна. Вообще, играли очень хорошо – и г. Горин-Горяинов, и Кон. Яковлев. Но и при всех усилиях г. Мейерхольда замазать гофмановщиною «ябеду» Сухово-Кобылина – ябеда торчала изо всех щелей. Вы понимаете, что я под ябедою разумею ябеду в художественно-театральном смысле, не касаясь вопроса об общеполезности подобных произведений. Я хочу лишь сказать, что для меня сатирическое ябедничество не есть искусство, ибо оно лишено гармонической формы и объективного отношения к материалу. Сухово-Кобылин к «Смерти Тарелкина» мог бы поставить эпиграфом слова слесарши из «Ревизора»: «… а если есть у него тетка, так чтоб и тетке…» Сам Тарелкин при этом выходит фигурой совершенно мелодраматической, и как бы ни смягчал эту мелодраму г. Мейерхольд налетом Гофмана, – тут все-таки больше покойного Минаева или Жулева, обличительных фельетонных поэтов 60-х и 70-х годов, нежели Гофмана.

И напоследок приведем еще пример «газетного» прочтения двух пьес А.Е. Зариным. Наметанный глаз репортера, автора сочинений для невзыскательных читателей, воспитанных на фельетонно-газетных уголовных хрониках происшествий, воспринимает 1917 год как часть такой уголовной хроники, –журнальный опыт А.Е. Зарина подсказал ему и «угол зрения» на символическое совмещение двух постановок Мейерхольда: «Маскарад» закрывает имперскую

историю России, а и «Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни») симметрично открывает новую, зловещую ее страницу.

Выписки А.Е. Зарина подтверждают возможность подобной интерпретации: две постановки есть два акта одной трагедии, масштаб которой лишь намечен, угадан и реализован за пределами театра.

Словно бы набрасывая детектив-расследование, А.Е. Зарин записывает сценарий, обращаясь к «Маскараду» и «Смерти Тарелкина»:

> Ключ к раскрытию тайны окажется у нас в руках, если мы сумеем прощупать проложенные авторами и режиссером в этих замечательных драматургических организмах артерии, по которым и Лермонтов, и Сухово-Кобылин гонят ядовитую влагу. Оба они – мстительные отравители. В «Маскараде» неизвестность сгущается в роковом персонаже. Он и есть главный режиссер смерти. Недаром Мейерхольд придумал страшную маску и венецианский костюм.

> К чему! мое лицо вам так же неизвестно,
> Как маска, – и я сам вас вижу в первый раз.

> Вот дались собаки!
> Послушай, мой любезный друг,
> Не знаю как жену- что бог даст, неизвестно,
> А ты собак не скоро сбудешь с рук

> Муж добрый был любим, шел мирно день за днем
> И к довершенью благ, беспечному супругу
> Был дан приятель… важную услугу
> Ему он оказал когда-то – и притом
> Нашел, казалось, честь и совесть в нем.
> И что ж? мне неизвестно,
> Какой судьбой, – но муж узнал,
> Что благородный друг, должник уж слишком честный,
> Жене его свои услуги предлагал.

А.Е. Зарин выписывает последовательно реплики Маски, Казарина, фрагмент анекдота, рассказываемого Арбениным, и тонко заключает, что «неизвестность», «неопределенность» заканчивается, как только в действие вступает Неизвестный – главный вершитель судеб. Он узурпирует право на «неизвестность», «тайну», месть.

Смертельный карнавал в «Смерти Тарелкина» («Веселых расплюевских днях») – это уже маскарад полицейского участка.

> Гм! Н-да, две смерти, обе скоропостижные; – неизвестное лицо – оборотень ли, вуйдалак ли, то ли, се ли, а все-таки следствие; – стало, тут, кроме добра, ничего нет…

> Открываю я третьего, неизвестно кто, неизвестно откуда. Дознаю; оказывается, что это жесточайший злодей, вуйдалак, который для собственного пропитания – обоих этих чиновников засосал насмерть!! Что же мне тут делать?
>
> Донесите легонько, – оказалось-де лицо: вида – подозрительного; происхождения – неизвестного; паспорт – фальшивый; прикажут произвести исследование – вы и следуйте; начинайте с маленьких да меленьких – тихонько да легонько, а там и развивайте, и подымайтесь выше да шире, шире да выше, да когда разовьется да запутается – так тут и лови! Только хватай да руки подставляй; любое выбирай: хочешь честь или хочешь есть.

А.Е. Зарин выписывает реплики Оха, Расплюева и Варравина – персонажей комедии-шутки «Смерть Тарелкина» – и акцентирует курсивом продолжение мистической темы Неизвестного, реализуемой в «Веселых расплюевских днях».

Вырезки и выписки, дневники и газетные хроники-артефакты, собранные А.Е. Зариным, журналистом, автором дешевых исторических романов и детективов, проницательным и чутким зрителем, самым естественным образом показали, как высокая трагедия оборачивалась жутким фарсом. Эго-документы зрителей 1917 года позволяют оценить законы стихийной театрализации, театральную оптику эпохи потрясений.

Примечания

[1] *Зарин А.Е.* Дневник. «Впечатления, слухи и сплетни». 1 января 1917 г.-31 июля 1917 г.. Дополнительный дневник на 1917 год. 2 января -31 декабря 1917 г. РГАЛИ. Ф.208. Оп.1. Ед.хр. 70–71.

[2] Статьи, заметки, корреспонденции, собранные А.Е. Зариным по теме «Русская революция 1917 года по газетным сообщениям». Книга первая – четырнадцатая. РГАЛИ. Ф. 208. Оп.1. Ед.хр. 226–238.

[3] *Рейтблат А.И.* Зарин Андрей Ефимович // Русские писатели. 1800–1917. М., 1992. Т.2. С.323–324.

[4] *Протопопов М.А.* Литературные поденщики // Русское богатство. 1896. № 4. 2-я паг. С. 26.

[5] *А.Р.* О Зарине. «Лето. Петербургская повесть» // Русское богатство. 1902. №1. 2-я паг. С. 56.

[6] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М.,1963. С.176, 230.

[7] *Лебедев Н.А.* «Чудотворец», СССР, Севзапкино, 1-Й Петроградский коллектив артистов экрана, 1922, ч/б, 53 мин // Энциклопедия кино. – URL: http://www.km.ru/kino/encyclopedia/chudotvorets .

[8] *А.Р.* О Зарине. С.57.

[9] *Моисеев Петр*. Жанровые схемы детектива и попытки их пересмотра // Моисеев Петр. Поэтика детектива. М., 2017. С.92–115.

[10] *Золотухин В.Ю.* Юрьев и В. Мейерхольд. «Маскарад». К истории творческих взаимоотношений // Вопросы театра. Proscaenium. Сборник статей. 1–2. М., 2008. С. 226–255. 100-летнему юбилею мейерхольдовской постановки драмы Лермонтова «Маскарад» в Александринском театре посвящено множество исследовательских, художественных и просветительских проектов. См., напр.: «Маскарад, 1917». – URL: https://project1917.ru.

[11] *Зарин А.Е.* Дополнительный дневник на 1917 год. 2 января -31 декабря 1917. Зарин А.Е. РГАЛИ. Ф.208. Оп.1. Ед. хр. 71. Л.18.

[12] Статьи, заметки, корреспонденции, собранные А.Е. Зариным по теме «Русская революция 1917 г. по газетным сообщениям». РГАЛИ. Ф. 208. Оп.1. Ед.хр. 228. Л. 56–78. Ед.хр. 229. Л. 39–51.

[13] Ср. письмо В.Э. Мейерхольда Ф.Д. Батюшкову (24 октября 1917 г. Петроград): «Многоуважаемый Федор Дмитриевич, прошу Вас обратить Ваше внимание на прилагаемую страничку из программы спектакля “Смерть Тарелкина”. Смотрите, какой ужас. Автор либретто сообщает публике, что герои “Свадьбы Кречинского” и “Дела” не появляются в третьей части трилогии, где фигурируют второстепенные действующие лица этих пьес: Расплюев, Тарелкин, Варравин. Неужели Расплюев второстепенное действующее лицо “Свадьбы Кречинского”? Тарелкин и Варравин – это ли не герои “Дела”? Умоляю Вас обуздать развязных сотрудников Программоиздательства при государственных театрах. Умоляю Вас поручить кому-нибудь из канцелярии государственных театров просмотреть все программы текущего репертуара. Воображаю, как изложено содержание других пьес нашего репертуара. Простите за вмешательство». *Мейерхольд В.Э.* Переписка: 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М., 1976. С.190–191.

[14] *Зарин А.Е.* Дополнительный дневник на 1917 год. 2 января -31 декабря 1917. Зарин А.Е. РГАЛИ. Ф.208. Оп.1. Ед. хр. 71. Л.39.

[15] Там же. Л.44).

О.А. Коростелев,
А.А. Холиков

Публицистика Д.В. Философова революционных лет (1917–1918)

Думается, что роль Дмитрия Владимировича Философова (1872–1940) в литературно-общественной жизни России двух предреволюционных десятилетий остается до сих пор недостаточно оцененной. Складывается несправедливое ощущение, будто он находился в тени у четы Мережковских. Между тем не может быть сомнений в том, что Философов «был одним из выдающихся деятелей русской литературы и культуры в период, ограниченный 1899 и 1919 годами»[1]. Достаточно вспомнить, что именно он определял литературную политику журнала «Мир искусства», редактировал «Новый путь», был одним из организаторов петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903), а с 1909 года стал председателем Религиозно-философского общества в Санкт-Петербурге (Петрограде) (1907–1917).

До эмиграции Философов опубликовал более тысячи статей и заметок на разные темы. Из них по литературным вопросам – около двухсот[2]. Незначительная часть вошла в три прижизненных сборника: «Слова и жизнь: Литературные споры новейшего времени (1901–1908 гг.)» (СПб., 1909), «Старое и новое: Сборник статей по вопросам искусства и литературы» (М., 1912), «Неугасимая лампада: Статьи по церковным и религиозным вопросам» (М., 1912).

Полная библиография критико-публицистического наследия Философова еще не составлена. Наш особый интерес к статьям 1917–1918 годов вызван не только широко отмечаемым 100-летним юбилеем революционных событий, но и тем, что, во-первых, важнейшие из более ранних работ Философова уже переизданы[3], а во-вторых, следующий, эмигрантский период его творчества – совсем иной двадцатилетний этап журналистской и общественно-политической деятельности, связанный с редактированием ряда варшавских газет, организацией Общества русско-польского

© 2018 Алексей Александрович Холиков. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

© 2018 Олег Анатольевич Коростелев. Москва; Институт мировой литературы Российской Академии наук.

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432).

сближения, формированием русских отрядов при польских войсках, попытками воздействия на Пилсудского, руководством местного отделения савинковского «Народного Союза Защиты Родины и Свободы». По признанию родной сестры Философова, З.Н. Ратьковой-Рожновой, «Дима – редкое явление, пример преображения одного человека в другого – до революции и после. До революции Дима – эстет в том понимании, которое было принято в девятнадцатом веке. Все то, что было красотой, касалось ли это морального или материального, было для него божеством. Мама говорила, что Дима мог защищать картину с оружием в руке. Идеалист был, идеалистом и остался, но после революции в Варшаве родился другой Дима. На некоторое время искусство перестало существовать для него, борьба с людским злом интересовала его полностью…»[4].

Несмотря на отсутствие всех необходимых комплектов периодики революционных лет, нам удалось выявить более ста статей и заметок Философова 1917 – 1918 годов. И хотя на исчерпывающую полноту этот список не претендует, тем не менее основные публикации в нем по возможности учтены. Большинство из них вышло в кадетской «Речи», наиболее культурной газете того времени, с которой Философов постоянно сотрудничал с 1908 года и до самого ее закрытия большевиками и даже позже, когда она выходила в октябре 1917 – августе 1918 под другими названиями («Наша речь», «Свободная речь», «Век», «Новая речь», «Наш век»)[5]. З.Н. Гиппиус вспоминала:

> Д[митрий] Ф[илософов] тоже много писал – главным образом в «Речи», органе умеренных ка-дэ (конституционалистов-демократов), к которым он ближе стоял, чем Д[митрий] С[ергеевич][6].

В одной из статей Философов признался:

> Я лично (если это кому-нибудь интересно знать) никогда не принадлежал к кадетской партии. Я просто рядовой сотрудник «Речи», во многом ей симпатизирующий, особенно в ее честном отношении к обороне, в ее борьбе с демагогией, с погромной агитацией. Никогда кадеты не стояли на задних лапках перед физической силой, никогда не потакали стихии. И это мне дорого[7].

В содержательном отношении собранные публикации весьма «разношерстны», что вообще было характерно для Философова, за исключением третьего прижизненного сборника его статей по церковным и религиозным вопросам. Принципиальной разницы между многообразными видами своих писаний он не делал. Материалом для статьи или заметки могло послужить что угодно: книга об ок-

культизме, перепись увечных воинов, выставка работ М.С. Наппельбаума, съезд преподавателей словесности или же свечной съезд, положение беспризорных детей, заседание Временного совета Российской республики и т. п. В сущности, Философов был по преимуществу даже не журналистом, а именно газетчиком, откликавшимся на все и вся и часто не делая скидку на масштаб описываемых явлений. При этом значительное место в его текстах занимает выяснение отношений с изданиями идейных оппонентов – «Правдой», «Новой жизнью», «Делом народа». И если в бытность «Мира искусства» «представить себе Философова в каком-либо соприкосновении с политикой и, следовательно, с “толпой” и чуть ли не “чернью” было решительно невозможно»[8], то с начала 1917 года его уклон в политическую публицистику стал особенно ощутим.

***

Прежде чем обратиться к публичным высказываниям Философова по актуальным политическим вопросам, приведем запись Гиппиус из ее «Черной книжки» (1919):

> Мы, т. е. я, Мережковский и Философов, а также некоторые друзья наши, склонялись как писатели к идейным сторонам общественного вопроса. Не входя ни в одну из политических партий, мы, однако, имели касание почти ко всем. В той, которой мы наиболее сочувствовали, у нас было много давних друзей, задолго до войны мы сблизились с некоторыми эмигрантами (между прочим, с Савинковым), с которым мы поддерживали постоянные сношения. Это была партия социалистов-революционеров. Несмотря на плохо разработанную идеологию, эта казалась нам наиболее органической, наиболее отвечающей русским условиям. За соц.-революционерами, как народниками, стояло уже свое историческое прошлое. Что касается партии социал-демократической, – партии, сравнительно новой в России, лишь после 1905 года оформившейся у нас по западным образцам и уже расколотой на большевиков и меньшевиков, то самая основа ее – экономический материализм, – была нам, и некоторой части русской интеллигенции, особенно чужда (как и самому русскому народу – казалось нам). Все десять лет мы вели с ней последовательную, очень внутреннюю, идейную борьбу[9].

Как известно, события Февральской революции разворачивались непосредственно на глазах у Философова, который за пять лет до этого, в 1912 г. вместе с Мережковскими переехал из знаменитого дома Мурузи на Сергиевскую улицу, 83 (кв. 17). По воспоминаниям

Гиппиус, «взяли квартиру первую попавшуюся: очень большую на Сергиевской, у самой решетки Таврического сада. С моего балкона виден был и соседний Таврический дворец, – где помещалась Государственная Дума…»[10]. Неудивительно, что все главные исторические события революционных лет члены «триумвирата» наблюдали из домашнего окна. Подробно эти дни и месяцы описаны в дневниках Гиппиус[11].

Крайне негативное отношение к самодержавию[12] поставило Философова в один ряд с теми, кто не просто приветствовал Февральскую революцию, но воспринял случившееся в религиозном ключе. В статье с символическим названием «Воскресшая Россия» он прямо утверждал:

> То, что мы пережили с 27 февраля по 2 марта, настолько чудесно, а то, что делалось с 1825 года по 1917 год, настолько ужасно, что нормальные, «обыденные», похороны не могли удовлетворить народного чувства. Ведь сегодня не только похороны жертв, сегодня великий праздник п о б е д ы. Сегодня праздник В о с к р е с е н и я русского народа[13].

В день этой публикации, 23 марта (5 апреля) 1917 года, на Марсовом поле в Петрограде состоялись похороны жертв Февральской революции. В братскую могилу было опущено 180 гробов, обтянутых красной материей[14]. За несколько дней до этого Философов, будучи захваченным тревожной атмосферой событий, изумлялся «культурности народного восстания» и утверждал, что «если бы мы имели возможность тихо и спокойно засесть в Публичной библиотеке за изучение “Великой французской революции”, мы сразу оценили бы относительную бескровность и неразрушительность совершившегося переворота»[15].

Не относясь к числу безоговорочных сторонников А.Ф. Керенского и не соглашаясь с ним по ряду вопросов, Философов, однако же, признал его «живым воплощением революционного и государственного пафоса»[16] и в отклике на выпущенную Центральным комитетом трудовой группы краткую биографию Керенского по материалам департамента полиции назвал его фактическим «президентом российской республики» и «женихом» русской революции[17]. Апостольский призыв «Духа не угашайте», взятый в качестве заголовка одной из статей, наполнился для Философова актуальным общественно-политическим содержанием: «Наши министры буквально не спят и не едят по недостатку времени. Своим примером они как бы призывают нас к такой же сверхчеловеческой энергии»[18]. Действенная помощь по отношению к новой власти заключалась в

том, что Философов вместе с Мережковскими 29 марта (11 апреля) 1917 года принял участие в совещании писателей, актеров и драматургов в Зимнем дворце, на котором решался вопрос об «автономии» театров, а в мае вошел в Совет по делам искусств, который был образован при комиссаре Временного правительства над бывшим министерством двора[19]. Активно поддерживая на первых порах правительство, осознавая, что «оно обязано содействовать успокоению страны, созданию условий для повседневной тяжелой работы»[20], Философов одновременно с этим выступал против смирения массового энтузиазма:

> Чем действеннее наше народное правительство будет отвечать на упования великого народа, совершившего революцию, чем оно будет революционнее, тем и авторитетнее, тем легче победит обе опасности: демагогию “Правды” и контрреволюцию[21].

Переживая, по собственным словам, «великие дни радости и веры»[22], Философов воспринимал происходящее в гораздо более радужных тонах, нежели Д.С. Мережковский[23]. Так, 1 (14) апреля 1917-го каждый из них опубликовал по пасхальной статье. Но если Философов в очередной раз констатировал, что «чудо» уже совершилось и «Россия воскресла»[24], то Мережковский был более сдержан в своих утверждениях:

> Но пока дух без плоти и плоть без духа, еще не совершилось Воскресение. Нет, не так-то легко соединить воскресение России с Воскресением Христовым, красное яичко – с красным знаменем[25].

Между тем «золотые сны» Философова развеивались стремительно. 8 (21) апреля, через неделю после Пасхи и почти сразу после возвращения В.И. Ленина в Петроград, ознаменовавшегося историческим выступлением на площади перед Финляндским вокзалом, Философов, который «так разболелся, что его необходимо было увезти»[26], отправился вместе с Мережковскими в Кисловодск. «Да, не дай Бог, – сокрушался он со знанием дела, – по нынешним временам быть больным!»[27] В то самое время кавказские минеральные воды оказались отрезаны от России из-за нераспорядительности почтового ведомства. «Все рестораны и гостиницы, – писал Философов в заметке по этому поводу, – увеличили цены на 25%. Для того, чтобы не быть голословным, скажу, что сегодня, в казенной кофейне я уплатил 3 р. 10 коп. за два стакана кофе и два яйца всмятку»28. «Жить на Кавказе, – по признанию Гиппиус, – было довольно тяжело. Издали все казалось мутнее и страшнее»[29]. И все же именно в Кисловодске Мережковским и Философову удалось организовать

газету «Грядущее»[30], которая вышла в двух номерах: за август и сентябрь.

В условиях надвигающейся катастрофы (июльский кризис, массовое дезертирство на фронте) тональность статей Философова становится более трезвой, чем это было в первые послереволюционные дни. Все настойчивее звучат его предупреждения о том, что «стихийная темнота народных масс так же опасна, как и классовый эгоизм»[31], в то время как «“новые люди”, добравшись до власти, бессознательно одеваются в старые одежды, подпадают под ярмо старых навыков»[32]. Философов присоединяется к «открытому письму» муромцев, которые безрезультатно съездили в столицу хлопотать о поддержке своего продовольственного плана. Кончается оно следующими скорбными словами:

> Нравственную ответственность за будущее мы слагаем на тех, кто слеп или не хочет видеть действительности. Мы говорим: нравственную ответственность, ибо понимаем, что голодный народ прежде всего сметет тех, кто к нему ближе, а вы, – вы в то время будете в своем кабинете рассматривать вопрос о том, почему нам не удалось выполнить наши прекрасные планы[33].

В своих воспоминаниях Гиппиус уверяет, что из всего их окружения Мережковский «оказался самым прозорливым. Еще в марте, когда у многих не погасла первая радость, он объявил: “Нашу судьбу будет решать Ленин”»[34]. Но, судя по ее же дневниковой записи от 6 (19) марта, эти слова произнес Философов[35]. И действительно, днем раньше он записал их в собственном дневнике[36]. Не пройдет и полгода, когда в августе Гиппиус услышит от Философова слова, подтверждающие его же предсказание: «Весь город ждет выступления большевиков. Ощущение, что никакой власти нет»[37].

Об этом читаем едва ли не в каждой сентябрьской публикации Философова. «Начиная с 21 апреля, – пишет он, – наша власть колеблется, как маятник, ограничиваясь бесконечной словесностью»[38]. И здесь же:

> Отсутствие твердой власти – таково основное страдание России. Жажда хоть какого-нибудь порядка, как непременного условия бытия России, распространяется все шире и шире. А так как центральная власть до сих пор не удовлетворяет этой законной потребности граждан, то появляются отдельные попытки утвердить порядок, так сказать «самочинно», помимо и вопреки бездеятельной и беспринципной власти официальной[39].

Единственной реальной, наименее утопичной силой, способной противостоять «непротивленышам» (именно так Философов назвал одну из своих статей о «народных вождях» после их пребывания у власти), оказались большевики. «По крайней мере, – как сказано уже в другой его публикации от 15 (28) сентября, – ясно видно, чего Ленин хочет и куда идет. Идет напролом»[40]. Спустя еще несколько дней Философов подводит неутешительный для Временного правительства итог: «…в революции побеждает не истерика, а здравый ум и твердая память»[41].

Следует отдать должное дальновидности Философова, который еще в марте 1917-го писал о необходимости бороться с демагогией и «во имя будущей близкой свободы» открыто призывал правительство «к решительным действиям, даже к насилию»[42]. Теперь же, 6 (19) октября, его предостережения звучали все более безнадежно:

> Насильничает и «принуждает» у нас всякий, кто хочет, кому не лень. «Не противится» только государственная власть. Она воистину перешла в толстовство и беспристрастно взирает на все увеличивающуюся анархию[43].

Что же касается персональной ответственности, то, как полагает Философов, «львиная доля вины за неавторитетность сегодняшнего правительства, за “зигзаги” его политики, за российскую анархию падает на эсеров»[44]. Но и Керенский, по его мнению, слишком долго не проявлял решительности. Почти накануне Октябрьского переворота в отчете о заседании Временного совета Российской республики Философов с очевидным сожалением отмечает:

> Я внимательно слежу за публичными выступлениями Керенского, с тех пор, как он стоит во главе Правительства, и [,] если не ошибаюсь, он впервые высказался столь резко и определенно о «большевиках», назвав их тактику – тактикой «шантажа и погромов»[45].

Но ничем помешать им уже не мог.

Наряду с революцией еще одним важнейшим событием в политической повестке у Философова была продолжавшаяся война. Ее трагические последствия постоянно оказывались в центре внимания публициста: будь то бедственное положение увечных воинов, которые должны получать помощь «не потому, что нам “жалко” инвалидов, а потому что они имеют на это законное право, и государство обязано им помочь»[46], или же детская преступность, которая за годы войны только в Петрограде выросла больше, чем вдвое. Философов с тревогой замечает «нарождение нового класса: детского пролетариата»[47] – и заявляет о том, что «городская дума делает все от нее

зависящее, чтобы насаждать в столице хулиганство, оставлять без призора столь увеличившееся число “самостоятельных” подростков. Пассивность и неряшливость города в этом смысле воистину ужасны»[48]. И хотя Философов, в отличие от Мережковских, занимал оборонческую позицию («Мы открыто и последовательно, – писал он, – боремся за оборону, за поднятие боеспособности армии»[49]), однако «воскрешение» страны напрямую увязывал с завершением боевых действий: «Революция началась войной, победила во время войны, и восторжествует окончательно при условии достойного, почетного окончания войны»[50].

В первые дни после Февральской революции Философов убеждал себя и своих читателей в том, что если прежде, в условиях ненавистного им самодержавия, «защищать приходилось как бы не реальную Россию, а Россию желанную, любимую лишь в мечтах»[51], то «теперь нет разделения между народной армией и правительством, между фронтом и тылом»[52], а следовательно, лозунг «Все для войны!» приобретает особую актуальность: «Все для войны – значит все для процветания новой демократии, все для закрепления новых позиций, как внешних, так и внутренних»[53]. Однако и в этом вопросе бездеятельность «народной власти» становилась для Философова все более очевидной. Еще в июле 1917-го он возлагал надежды на Керенского, который, «сам человек непоколебимой чести и беззаветного мужества», по словам Философова, «теперь ближе вошел в жизнь фронта и, нет сомнения, по достоинству оценил и понял русского, среднего, офицера. Правительственные комиссары при армии подобраны очень удачно. Это все мужественные, испытанные революционеры, которые, так же как и Керенский, дадут русскому офицерству нравственную опору»[54]. Но, наблюдая за происходящим, получая многочисленные письма с фронта, пришедшие в ответ на только что процитированную нами статью «Русский офицер», Философов менее чем через месяц признал, что для восстановления боеспособности армии одних речей недостаточно: «А.Ф. Керенский обещал нам ввести в армию железную дисциплину. Но до сих пор это обещание не выполнено»[55].

Авторитет русских офицеров так и не был поднят. В сентябре Философов начал собирать газетный материал, касающийся безнаказанных преступлений, совершаемых над ними. «Но, кажется, – пишет он, – эту затею придется бросить. Слишком много материала»[56]. Забыв о фронте, оставив армию без моральной поддержки, власти, по убеждению Философова, не только поставили под угрозу жизни людей («Здесь, в наших говорильнях спорят, колеблются, ежедневно делают новые эксперименты, а там, на фронте распла-

чиваются за петербургские громкие слова своими боками»[57]), но и тем самым «помогли большевикам»[58]. За пять дней до Октябрьского переворота, в статье от 20 октября (2 ноября) 1917 г. Философов пророчески заявляет: «Мы накануне выступления большевиков»[59]. А за день до самого выступления, 24 октября (6 ноября), делясь с читателями впечатлениями об очередном заседании Временного совета Российской республики, он даже приводит предполагаемые даты: «…в кулуарах хладнокровно осведомляются о сроке “свержения правительства” большевиками. Одни утверждают, что это будет в ночь на вторник, другие [–] на пятницу»[60].

25 октября (7 ноября) 1917 года пришлось, как известно, на четверг. Случившееся было воспринято Философовым как контрреволюция, пришествие темных сил, преступление политических проходимцев. Иванов-Разумник, занимавший «амплуа эсеровского “первого любовника”»[61], дал наиболее точную оценку тому состоянию, которое Философов пережил вместе с Мережковскими: «Крушение всех былых надежд…»[62].

Последствия Октября не заставили себя долго ждать. «Русская революция, – утверждал Философов уже в декабре 1917-го, – перестала быть всенародной. С нашей точки зрения[,] она гибнет»[63]. Многочисленные проявления этого процесса становились предметом его выступлений в печати, пока возможность высказываться публично еще оставалась. «Мы теперь именно сели в калошу… счастья, – пишет Философов, отсылая к известной сказке Андерсена, – имеем возможность жить в России, эдак XVI-го или начала XVII-го столетия. Все условия мало-мальски сносного общежития нарушены. Суда нет, личной безопасности нет, путей сообщения нет»[64]. Положение русского офицерства усугубилось еще больше: «В награду за свои подвиги они получили зверские самосуды, всяческие измывательства и наконец – нищету»[65]. Опора на деклассированные массы привела к тому, что «квалифицированные рабочие, кровно связанные с промышленностью, начинают ужасаться тому развалу, который уготовили большевики русской фабрике. Именно они восстают против дилетантского “контроля рабочих”, который сводится к уничтожению самого производства»[66]. После организации ВЧК при Совете народных комиссаров Философов небезосновательно предположил, «что новая комиссия грозит неисчислимыми бедствиями всем и каждому»[67]: «Говоря языком менее официальным, комиссия призывает всех и каждого посылать доносы…»[68]. В участившихся еврейских погромах Философов увидел «самое законное следствие всевозможных “усмирений” и “карательных экспедиций”»[69]. В ответ на прозвучавшие обвинения «Известий» и «Красной газеты»

в том, что за погромами стоит буржуазия, Философов возмущенно заявляет: в сложившейся атмосфере «междоусобной брани», гражданской войны «к числу "буржуев" причисляются просто люди грамотные»[70], а в статье с ярким названием «Импотентная буржуазия» прямо призывает, «наконец, признать, что буржуазии, в настоящем смысле этого слова, у нас и не было!..»[71]

Примечательно, что почти дословно эта мысль Философова будет повторена Мережковским на страницах той же газеты, «Наш век», но только двумя месяцами позже, в июне 1918-го: «В России никогда никакой буржуазии не было, ни святой, ни грешной»[72]. Сходятся авторы и в своих прогнозах. Так, Философов пишет о том, что «станет Россия страной мелкой буржуазной собственности, страной, воистину демократической. И воцарится в ней порядок. И перестанут наши умники говорить об "импотентной буржуазии". Заманчивого в этом "идеале" ничего нет»[73]. Мережковский, в свою очередь, тоже говорит о том, что «русский коммунизм убивает нерожденное, но не убьет: русский буржуй все-таки родится. И, может быть, единственное не мертворожденное дитя нашей "социалистической" революции будет именно он, так называемый мелкий, грешный или святой, буржуй»[74]. Еще одна точка сближения в публицистике двух единомышленников – отождествление большевистского и царского режимов. Мережковский одним из первых в статье «Упырь» от 28 ноября (11 декабря) 1917 г. провел параллели между самодержавием Романовых и политикой лидера большевиков не только в их отношении к свободе слова, но и по целому ряду других пунктов: «оба самодержавия обманывают народ чудесами, "царством Божьим на земле" – теократическим или социалистическим»; «оба самодержавия хотят, поработив, осчастливить»; «оба самодержавия взывают к "воле народа"; но народ для них – слепая стихия – не народ, а чернь, "черная сотня"»[75]. Спустя несколько дней, 3 (16) декабря, уже Философов чуть ли не дословно повторяет: «Самодержавие налицо»[76]. «Сегодняшняя диктатура, – пишет он в годовщину восстания декабристов, – находится в преемственной связи с победой Николая I»[77]. О том же – в статье, опубликованной через семь месяцев, 21 (8) июля 1918 года: «Прежде твердили: самодержавие, православие, народность. Теперь твердят: интернационализм, демократизм, социализм»[78]. Даже в неудачном покушении на Ленина 1 (14) января того же года Философов усматривает сходство большевиков, которые, по его словам, пытаются «чем-нибудь прикрыть свое внутреннее и внешнее бессилье», с самодержавной властью: «Этот прием давно известен. Им традиционно пользовался царский режим. Если нет "ритуального убийства", его необходимо создать»[79].

***

Менее чем за месяц до Октябрьской революции Философов опубликовал «Предостережение», в котором высказывал опасения относительно того, что в результате грядущей смены власти, после того как «народ сметет весь этот мусор изолгавшихся демагогов», «вместе с этой шелухой может погибнуть, разорваться ткань государственности, последний покров культуры»[80].

Здесь нужно оговориться, что в 1917 – 1918 годах Философов-публицист значительно реже высказывался по вопросам культуры, нежели в былые годы. Между тем он вышел из того самого класса, к которому, как писал А.Н. Бенуа, «принадлежали все главнейшие деятели русской культуры XVIII и XIX столетий, создавшие прелесть характерного русского быта»[81]. Вспоминая о годах своей молодости, Философов писал:

> Для нас (имеются также в виду А.Н. Бенуа, В.Ф. Нувель и К.А. Сомов. – А.Х., О.К.) созидательное восприятие и понимание прекрасного были высочайшими целями жизни, которые были так далеки от реальных банальностей каждодневной жизни. Мы пришли к заключению, что мы должны избегать всего того, что замедляет наступление этого конца[82].

Однако к началу 1917-го «конец», судя по всему, уже наступил, и Философов совершенно спокойно заявляет: «Человек – выше книги, жизнь – значительнее литературы»[83] – а после Февральской революции высказывается еще более резко: «…не будем бояться за “культурные ценности”. Много настоящих “буржуев” прикрывают страх за свои животишки страхом за “культурные ценности”»[84]. Между тем политика, проводимая большевиками, заставила Философова заговорить о «культурных ценностях» в ином ключе и уделять им больше внимания в публицистических выступлениях. «Теперь, – пишет он в марте 1918-го, – при наступившем разрушении всей культурной жизни, и в первую голову разрушении книг и журналов, наша “богема” очутилась в очень трагическом положении»[85]. Надежду на то, что она окончательно не сдалась, Философов усматривает в изданной артелью «Сегодня» серии книг А.М. Ремизова, С.А. Есенина, И.С. Соколова-Микитова, Натана Венгрова и др. В новых условиях, когда книжное дело было разрушено («Художники сами вырезают свои рисунки, т. е. сами делают клише, от руки раскрашивают их. Писатели же сами превращаются в самодельных издателей, в чуть ли не топографов. Ищут типографию, бумагу, разносят книжечки по магазинам…»[86]), книга оказалась для Философова все-таки не ниже человека, а литература – не менее значительна, чем жизнь:

> Когда я вижу эти пестренькие обложки, раскрашенные с любовью от руки, во мне просыпается не только жадность непоправимого библиофила, который отлично понимает, что через короткое время эти книжечки превратятся в «редкость», но и чувство радости: нежное еще нежнее на улицах, где пахнет бойней…[87].

В статьях Философова, посвященных культурной политике, одним из центральных всегда оставался вопрос о памятниках искусства. И надо заметить, что в опасности, по мнению публициста, они находились еще до прихода к власти большевиков. К месту вспомнить о том возмущении, которое у Философова в феврале 1917-го вызвала идея священника Антонова, ключаря храма Воскресения Христова, выстроить в связи с годовщиной отмены крепостного права новый музей в Михайловском саду, украсить аллеи «названиями главных художественных деятелей царствования Александра II», а на Михайловской площади воздвигнуть памятник Александра II и «галерею», где было бы обеспечено место композиторам, особенно духовным[88].

> Везде, – сказано по этому поводу, – люди власть имущие ответили бы фантазеру, что в современном городе уничтожать вековые деревья, уничтожать старые парки – настоящее преступление, что уродовать город во имя «крестьянина», прежде всего… непоследовательно. Но у нас все возможно. У нас знахарь заткнет за пояс всякого доктора, а дилетант всякого специалиста[89].

Когда с падением самодержавия встал вопрос о царском имуществе, Философов справедливо напоминал своим читателям:

> При бывшем директоре Эрмитажа, кн. Трубецком, были в ходе эрмитажные спектакли. Ужины происходили в самом Эрмитаже, причем Рембрандтовская галерея была приспособлена в качестве дамской уборной (sic!). Во время одного из ужинов был случайно разрезан пополам портрет работы Ван-Дика. За достоверность этих фактов я ручаюсь[90].

А потому за призывом публициста приступить к «ликвидации» этого имущества стояло стремление вовсе не уничтожить его, а реформировать «в самом демократическом духе» и превратить «в рассадник живой, всенародной культуры»[91].

> Не сегодня – завтра, вопросы внешкольного образования, «народных домов», университетов и т. п. станут во всей остроте. Неужели же певческая капелла, придворный оркестр, казенные театры и т. п. останутся петербургскими «музейными» учреждениями, а

> не превратятся в культурные рассадники «инструкторов», которые должны быть, обязаны быть к услугам народа? Или возьмем царские покои. Неужели же они останутся запертыми музеями? Припомните Францию. Версаль, Сен-Жермен, Шантили, это все любимые народные парки, где сберегается народное здоровье. Пойдите в Сен-Клу в воскресный день. Парк переполнен рабочим людом. Целыми семьями идет туда народ на весь день. А у нас, рабочий люд должен в праздники толкаться по Лиговке! У нас Ялта задыхается в пыли и грязи, не имея возможности пользоваться Ливадией, Массандрой и Ореандой. Ни для кого не секрет, что и железной дороги нет по южному берегу из-за царских владений[92].

Ровно через год, в марте 1918-го, наблюдая за «разрушением человеческих жизней, культурных памятников, материального добра, разрушением самой России»[93], горестно констатируя, что «Спасское-Лутовино уже разрушено» и «теперь дошла очередь до Михайловского»[94], Философов невольно задает себе вопрос: «…да один ли “народушко” виноват в этом акте варварства?»[95] К числу его идейных вдохновителей он причисляет В.В. Розанова и А.М. Горького, Л.Н. Толстого и Д.И. Писарева, всех тех, кто своими учениями разрушал «старый мир» и обеспечил «нынешнее торжество невежества» и «привилегированное положение безграмотных»[96]. «В этом пункте, – заключает Философов в статье с красноречивым названием “Скифы”, – нельзя говорить о расколе между интеллигенцией и народом. Интеллигенция “плевала” в духовные богатства России, “народ” плюнул в богатства материальные»[97]. И символическим свидетельством пятого акта трагедии, который еще не наступил («Мы переживаем четвертый»[98] – так сказано в одной из статей Философова), выглядит то, как на фоне развернувшегося крушения культурных ценностей «скульпторы обдумывают проект памятника Карлу Марксу»[99].

Уничтожение коснулось не только исторических памятников «старого мира». После ареста графини С.В. Паниной, основавшей знаменитый Народный дом в Петербурге, 1 (14) декабря 1917 года Философов опубликовал статью «Враг народа», в которой затронул еще одну значимую для его публицистики проблему образования:

> Бедны мы очень просвещением, но все-таки есть что разрушить. Хотя бы изничтожить учительский персонал. И уже идут аресты учителей, учительниц, обвиняемых в оскорблении Величества, в непочтительных выражениях о «священной особе» сегодняшнего самодержца[100].

В этой же публикации Философов высказался относительно «культурно-просветительных» декретов «скорбноглавого Луначарского», который, по его словам, «ничего еще не сделал для русского просвещения, да ничего и не сделает»[101].

Интерес к учителям и вопросам школьного образования у Философова не был спровоцирован разрушительной политикой большевиков, а имел более глубокие корни. Еще до Февральской революции, в начале 1917-го, он опубликовал ряд статей о преподавании литературы. Надо заметить, что общая картина, обрисованная Философовым, узнаваема и сегодня:

> Гимназия, средняя школа вообще одно из самых непопулярных учреждений в России. Школьники, как и полагается, ее ненавидят, родительские комитеты пребывают в состоянии непрерывного «протеста». А профессора высших учебных заведений приходят в отчаяние от некультурности и безграмотности юношей, снабженных аттестатом зрелости[102].

По следам закрывшегося 4 (17) января съезда преподавателей словесности в Москве, в котором приняли участие не только учителя, но также профессора и даже академики (среди них – П.Н. Сакулин, Н.А. Котляревский), Философов отметил, что главная ошибка комиссии, составившей проект новой программы по истории русской литературы в средней школе, состоит «в чрезмерной научности»[103]. Между тем, полагает он, сам «предмет науки остается неопределенным, и в конце концов неизвестно, по каким признакам памятник “письменности вообще” относится к числу памятников литературных, почему письма князя Курбского – литература, а “обозрение законов” Сперанского не литература?»[104] Во многом поэтому, читаем мы, «история русской литературы по-прежнему сводится к истории культуры, ее самодовление и автономность как бы не признаны»[105]. Философов замечает, что «со времени кончины Веселовского вопросы методологии усиленно разрабатываются», но при этом добавляет, что «сказать, чтобы ученые пришли к определенным выводам – все еще нельзя»[106]. Упрекая ученых в том, что они «невольно забывают педагогическую точку зрения» и «из средней школы хотят сделать “маленький университет”»[107], Философов формулирует собственный взгляд на задачи средней школы, которая, по его мнению, «не может и не должна давать знаний»:

> Воспитать в ученике средней школы волю к знанию куда важнее, нежели набить его голову теориями, хотя бы новейшими. Ознакомить его с фактами, с отдельными писателями и художественны-

ми произведениями куда полезнее, нежели с современными научными взглядами»[108].

Если учитель словесности, таким образом, должен был прежде всего прививать своим ученикам непосредственную любовь к литературе, то преподаватель истории, по убеждению Философова, – «ковать в школе сознание нации»[109]. В условиях новой российской действительности, после прихода к власти большевиков, отвечая на вопрос о том, какой долг налагает на учителя истории текущий момент, какие изменения в содержании предмета он диктует, публицист соглашается с тридцатью шестью преподавателями истории средних и высших учебных заведений Петрограда, которые летом 1918 года обратились к своим коллегам с воззванием «блюсти заветы национального сознания»[110]. Тем самым Философов включается в полемику о патриотизме и высказывает точку зрения, близкую той, которую несколькими днями раньше на страницах того же издания отстаивал Мережковский[111]: «У нас есть интеллигенция, которая не удовлетворяется званием “русского”, чувствует себя исключительно членом “интернационала”. А рядом с ней процветает уездный патриотизм “калуцких” и “пензенских” патриотов. В щель между всечеловеками и калуцкими мешочниками провалилась, как фантом, Россия и русская история»[112].

В методологическом отношении Философов вновь критикует безличный подход к преподаванию и «нецелесообразному» методу В.А. Келтуялы, в основе своей – марксистскому, предпочитает «Историю России в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» Н.И. Костомарова, «потому что только через творческую личность можно подойти к душе сидящего за партой юнца, заинтересовать его»[113]. Здесь Философов не просто формулирует взгляд по частному вопросу школьного образования. Он излагает собственное видение того, как формируются культурные ценности, скрепляющие нацию через ее общую историю и литературу:

> Без «почитания» не может быть никакой преемственности, без утверждения личности в противовес безличному процессу не может быть творчества, не может быть свободы. «Духовные» ценности культур создаются благодаря чудесному синтезу свободной, творческой личности с “процессом”, основанном на законе необходимости[114].

Однако историческая реальность была такова, что уже накануне Октябрьской революции, встретив в кулуарах предпарламента Л.Н. Андреева, который прошел от союза редакторов, Философов с горестью записал слова писателя о том, что великая русская лите-

ратура, которой Россия хвастала перед Европой, исчезла, остались только самовары, и далее – неутешительный вывод:

> Избирательный голос Андреева, Короленко, Мережковского, пожалуй, еще нужен. Борющиеся партии будут зазывать каждого из них. Но кому нужны их «собрания сочинений»? Ведь ценила их только интеллигенция. А интеллигенция с каким-то нездоровым мазохизмом предала самое себя. Как будто ее нет и никогда не было…[115].

И все же интеллигенция была. Не та – в кавычках, «плевавшая», по определению Философова, в духовные богатства России и ответственная за их разрушение, а другая – истинная, которая «была всегда авангардом русской общественности и русской культуры»[116], стояла на страже духовных ценностей, «начиная с Радищева и декабристов»[117]. В этот ряд Философов также включает имена А.И. Герцена, П.Л. Лаврова и призывает «не забывать подвигов своих отцов»[118]. В статье, написанной ко второй годовщине смерти М.М. Ковалевского, на даче которого в Ницце он в 1892 году познакомился с Мережковскими[119] и в чьей газете «Страна» печатался с марта 1906-го, посылая из Парижа корреспонденции, звучит признание в том, что «интеллигенция во многом грешна»[120]. Тогда же, в апреле 1918-го, появляется еще одна статья Философова, в которой он развивает свою мысль:

> Предаваясь мечтаниям, чувствуя себя в государственно-политическом отношении совершенно безответственной, интеллигенция постоянно грешила влечением к социализму немедленному. Забывая жизненные интересы государственного организма, она стремилась к немедленному воплощению своих идеалов, и тем проявляла свою «восточную душу»[121].

Но, несмотря на это, интеллигенция, по убеждению Философова, всегда оставалась «символом сознания народного»[122], и «только при свете разума и сознания Россия сможет устроить свою государственную жизнь»[123]. Сказано почти за два года до того, как Ленин в письме Горькому от 15 сентября 1919-го назовет «буржуазных интеллигентов» не «мозгом» нации, а ее «говном»[124]. И в этом отношении подтвердит внутреннюю близость советского и царского режимов, на что Философов также обратил внимание:

> Здесь таится главное сходство старого самодержавия с новой диктатурой. Как во времена царские, правительство обвиняло русскую интеллигенцию в «саботаже», в нежелании помогать правительству в его государственной работе, так и теперь наши диктаторы

> смешивают интеллигенцию с грязью, объявляют ее врагом народа, только потому, что интеллигенция не хочет отказаться от свободы, признать насилие верховным принципом общественной жизни[125].

Называя «жертвенность» существенным признаком интеллигенции и полагая, что она «должна быть гонимой»[126], Философов выступает против сотрудничества с большевиками:

> Интеллигенция искони была хранительницей заветов свободы, защитницей человеческого достоинства. Теперь ее искушают, обещают «100 миллионов», лишь бы она «падши поклонилась»[127].

В частности, он критикует начинания Горького по превращению российских ученых с мировым именем в советских специалистов. «Своими работами академик Павлов заслужил благодарное удивление всей европейской науки, послужил всему человечеству. А Горький хочет заставить его читать “краткий курс по физиологии”, что может сделать с успехом всякий студент. И выходит так, что[,] заботясь о распространении наук, Горький выказывает очень мало уважения к самой науке и ее верным служителям…»[128] – читаем в статье Философова «Скверный анекдот» от 3 мая (20 апреля) 1918 года, на которую 10 мая (27 апреля) в «Новой жизни» откликается Горький: «Призыв к работе на пользу государства и народа не есть призыв к предательству»[129]. На следующий день газета «Наш век», в которой Философов печатался, была закрыта. Издание возобновилось в июне, но неизвестно, связана ли эта история с ответом Горького, чьи «Несвоевременные мысли» еще в январе того же года Философов называл «чисто обывательскими»[130], а самого писателя, «буревестника» революции, «который подстриг себе крылья, надел пиджак и превратился в какую-то “курицу”, в подмоченного интеллигента, в полубуржуя»[131], призывал не сидеть между двух стульев, «потому что до сих пор неискренность была несовместима с Горьким»[132]. «Впрочем, – как оценивал сложившуюся ситуацию с закрытием “Нашего века” Философов, – судьба газеты ничем теперь не отличается от судьбы отдельного человека. Сегодня жив и здоров, а завтра – поминай как звали! Настоящей культуры и свободы у нас нет. Есть “культура и свобода” в кавычках. Милое благотворительное общество, вроде “общества для доставления носовых платков американским неграм”»[133].

Выступая против сотрудничества интеллигенции с «большевизмом, прикрытым “культурной” слезой Максима Горького»[134], Философов, по собственному признанию, говорил «не о пресловутом “соглашательстве”, которое объясняется, главным образом, насилием “костлявой руки голода”», а об «игре в “культурную работу”»[135]. Од-

нако напомним, что после победы Февральской революции Философов, так же как и Горький после Октября, тоже примерял на себя роль одного из идеологов новой власти, призывал «не угашать духа» и активно включаться в «культурное строительство». К примеру, 14 (27) марта 1917-го он критиковал театры, которые возобновили работу с дореволюционным репертуаром: «Художники объединяются, кого-то выбирают, что-то проектируют, а в театре, где искусство всего ближе соприкасается с широкими массами, все осталось по-старому»[136]. Поэтому-то Философов прекрасно понимал, что формально новая власть поступает вполне логично. И слова из его последней статьи, опубликованной 2 августа 1918 года перед окончательным закрытием газеты «Наш век»[137], прозвучали с надеждой на то, что и «новый хлеб» окажется по-своему питательным:

> Если допустить, что в России старая культура умерла, творится совершенно новый мир, новая земля и новое небо, то никакие разрушения не страшны, так же, как не страшны были во времена блаженного Августина разрушения, чинимые варварами. Сколько памятников античной литературы было уничтожено трудолюбивыми монахами, которые писали жития святых на выскобленных трагедиях Еврипида![138]

Так же, как интеллигенция, в полосу гонимости вступила церковь. «Один строй, – пишет Философов, – давил со своим “покровительством”, новый строй гонит со своими преследованиями. Александро-Невская лавра уже “реквизирована”. И вот эта гонимость создала мост между интеллигенцией и церковью»[139]. Известно, что до Октябрьской революции Философов, как и Мережковские, выступал критиком официальной (огосударствленной) церкви и был сторонником «нового религиозного сознания». Еще в начале 1917-го в его статьях раздается недовольство тем, что «все богослужебные новшества имеют политический характер»[140], и звучит утверждение о том, что «по существу, ни католическая церковь, ни православная не могут быть подчинены государству, они могут быть лишь отделены от государства»[141]. Неудивительно, что уже в первые дни после Февральской революции Философов опубликовал призыв к власти об отделении церкви от государства и призыв к церкви об аннулировании коронационного акта миропомазания. «Новое государство, – сказано в статье “Необходимый церковно-правительственный акт” от 8 (21) марта 1917 года, – по существу своему не может быть конфессиональным, а следовательно, все государственные акты должны быть лишены всякого церковного привкуса»[142]. «Отречение от

престола, – читаем далее, – есть форма юридической смерти. Она должна быть санкционирована церковью»[143].

Между тем ни светские, ни церковные власти не предпринимали решительных действий, ограничиваясь «опасными полумерами», о которых в своих публикациях писал Философов[144]. Опору для новой обер-прокуратуры он видел прежде всего в белом (рядовом) духовенстве, которое было тесно связано с народом:

> Кому случалось бывать в архиерейских покоях и видеть там какого-нибудь затрапезного батюшку, приехавшего из своего медвежьего угла, с какой-нибудь просьбой, тот живо чувствует, какую непроходимую пропасть создал старый строй между церковным аристократом – епископом и церковным демократом – «попом»[145].

Философов с надеждой воспринял открытие Всероссийского поместного собора 15 (28) августа 1917 года, на котором должно было закладываться «бытие новой церкви»[146]. С не меньшим воодушевлением он отнесся к собранию, состоявшемуся в Петрограде 29 июля 1918-го под председательством епископа Геннадия, по частному вопросу: следует ли удалять из светской школы иконы и другие предметы религиозных культов. Однако событию этому публицист придал значение «собора всех церквей»: «За одним столом сидели представители православной церкви, англиканской, единоверческой, католической, лютеранской, реформатской. Наконец, раввин еврейской и имам мусульманской общин»[147] – который не звал людей в определенную церковь, а задавался самым насущным вопросом: «С Богом или против Бога должна строиться подлинная человеческая культура, во главе которой стоит человек, а не голая материя?»[148]

И чем дольше Философов наблюдал за происходившим вокруг него с приходом к власти большевиков, когда со всей очевидностью стал вырисовываться «новый фронт» гражданской войны – «физическая борьба с церковью»[149], тем больше подтверждений находилось тому, что, «как бы ни старался Луначарский – Августином ему не быть, а жалкая его “религия человеко-божества” не более, как упражнения провинциального гимназиста»[150]. «Пусть, – пишет Философов в одной из последних своих статей, опубликованных в России, – по мнению наших просвещенных людей, церковь “устарела”, пусть лампадное масло ее прогоркло. Но не устарела подлинная потребность во вселенскости, жажда утверждения абсолютной личности. “Интернационализм” не более как суррогат вселенскости. Материальная игра “атомов” в форме классовой борьбы никогда не удовлетворит подлинной человеческой, а не звериной, личности»[151].

И хотя пролетарская мечта о социальном рае, «золотая сказка» большевиков тоже основывается на религиозных, иррациональных чувствах, Философов не сомневался, что «такая “религия”, конечно, обречена на гибель»[152].

Тем временем на грани гибели оказалась церковь вместе с защищавшим ее духовенством и критиковавшей долгие годы интеллигенцией. Убийство митрополита Киевского и Галицкого Владимира (Богоявленского), на которое Философов откликнулся заметкой, стало первым в ряду трагических смертей православных архиереев на землях бывшей Российской империи в ходе гражданской войны. «Мы не знаем подробности убийства владыки, – писал он. – Но хочется верить, что оно объясняется случайностью, к сожалению, ставшей столь обычной в наши “красные” дни»[153]. Роль своеобразного барометра, измеряющего бедственность положения, для Философова играла усугублявшаяся ситуация со свободой слова: «Я всегда “ориентируюсь” на положение печати. С самого начала двадцатого века этот самодельный барометр служит мне верой и правдой, во все времена года, при всех режимах»[154]. Наконец, условия жизни становились все более невыносимыми. «На углу Литейного и Невского, – свидетельствовал Философов, – Содом и Гоморра. Ни пройти, ни проехать. Люди провозгласили “материю” альфой и омегой человеческого счастья, и вместе с тем могут не справиться даже “со снегом”, не только с холодом и голодом. Старое благолепие они уничтожили, создать новое они бессильны…»[155]. Ко всему прочему, Мережковские понимали, что у Философова «было и личное страданье – гибель трех сыновей любимой сестры»[156]. «…Но все же, – вспоминает Гиппиус, – его ожесточение и пассивность казались мне чрезмерными. С пассивным отвращением соглашался он на отъезд. Можно сказать, что Дм[итрий] Серг[еевич] насильно увез его, так он был инертен и безучастен»[157]. Под предлогом чтения лекций в красноармейских частях мглисто-розовым вечером 24 декабря 1919 года они покинули город. На поезде и в розвальнях, по лесу и целине, опасаясь доноса и минуя заставы, добрались до польского фронта: « – Кто вы? – Русские беженцы. – Откуда? – Из Петрограда. – Куда? – В Варшаву, Париж, Лондон. Познанский легионер подал знак, ворота открылись, и мы переехали черту заповедную, отделяющую тот мир от этого»[158]. Одну жизнь от другой.

***

Принято считать, что Философов в своей публицистике выступал рупором идей Мережковских. До известной степени так оно

и было. Розанов 3 июня 1914 года сделал о нем запись в «Мимолетном»: «Писатель без слов, без мыслей, без чего-либо “своего”. Все – Мережковского и “Зины”»[159]. Философов и сам подчас склонялся к той же мысли и 25 июля 1904-го признавался в письме Мережковским: «Должен сказать, что в моей статье много мыслей З[инаиды] Н[иколаевны], конечно, грубые, фельетонные»[160]. Философов был постоянным спутником Мережковских много лет. Но их отсчет следует вести отнюдь не с формального знакомства у Максима Ковалевского, о котором упоминала З.Н. Гиппиус. Настоящее сближение с Мережковскими относится к 1898 году и эпохе «Мира искусства» – журнала, где при посредничестве Философова было опубликовано знаменитое исследование «Л. Толстой и Достоевский». В то время он, если верить Гиппиус, обладая «скорее пассивным» характером, находился под властью своего двоюродного брата С.П. Дягилева[161]. Несмотря на это, Философов был первым, кому Мережковские рассказали о желании создать новую церковь. В дневнике Гиппиус «О бывшем» сказано: «…с ним одним мы в Главном были согласны, и даже не в одном Главном»[162]. В творческом плане этому «тройственному союзу» принадлежит драма «Маков цвет»[163], а также сборник статей «Царь и революция» («Le Tsar et la Révolution», 1907)[164].

При этом следует отметить, что до Мережковских, если не считать Дягилева, определенное влияние на Философова оказывал его гимназический друг Бенуа, о чем он сам впоследствии вспоминал: «…стало сказываться и мое влияние на Диму; он оказался несравненно более мягким и податливым, нежели это казалось раньше»[165]. Разумеется, не следует преуменьшать и влияние семьи. Не исключено, что личный пример отца, В.Д. Философова, который состоял прокурором в Военном суде, а затем заседал в Государственном совете, не позволил будущему публицисту, столь искренне интересовавшемуся положением русского офицерства на фронтах Первой мировой войны, занять пораженческую позицию. В интересе Философова к вопросам благотворительности и образования можно было бы усмотреть влияние матери, Анны Павловны (урожд. Дягилевой), либеральной общественной деятельницы, инициатора создания Высших женских («Бестужевских») курсов. Недаром один из членов «дягилевского» кружка сказал однажды Гиппиус, «что у “Димы”-то натура Анны Павловны, и наследственность когда-нибудь скажется»[166].

Самостоятельность, однако, Философов проявлял, причем нередко, своевольничал, спорил, периодически пытался вырваться из-под опеки и в конце концов вырвался, оставшись в 1920 году в Варшаве,

попав, впрочем, под новое влияние. Имея в виду Б.В. Савинкова, в апреле 1921 года Гиппиус пишет Философову: «Не могу остаться равнодушной, видя, что многие мысли и мнения, которые выражаешь, – не твои. Ты просто следуешь чьим-то другим идеям»[167]. Однако до конца дней Философов не перестал считать Мережковских одними из самых близких людей. Основная причина распада их «тройственности», вероятнее всего, заключалась в тех переменах, которые произошли с Философовым в конце 1910-х. «Я… – говорит он в письме к М.П. Арцыбашеву от 15 августа 1923 года, – с раскаянием смотрю на свое прошлое и чувствую, что у нас была совершенно ошибочная концепция идеалов и слияния этих идеалов с жизнью»[168]. Очевидно, что, собранные воедино, статьи Философова революционных лет помогут полнее раскрыть обстоятельства этого раскаяния и проследить трагические изменения в судьбе не только отдельной творческой личности, но и всей страны.

Примечания

[1] *Дюррант Дж. С.* По материалам архива Д.В. Философова // Лица: Биографический альманах. 5. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1994. С. 444.

[2] См. также: *Коростелев О.А.* Литературная критика Дмитрия Философова // Философов Д.В. Критические статьи и заметки (1899 – 1916) / Пред., сост. и примеч. О.А. Коростелева. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 3 – 21; *Коростелев О.А.* Статьи и заметки Д.В. Философова на литературные темы (1899 – 1917): Материалы к библиографии / Сост. О.А. Коростелев // Философов Д.В. Критические статьи и заметки (1899 – 1916) / Пред., сост. и примеч. О.А. Коростелева. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 644 – 658.

[3] См.: *Философов Д.В.* Загадки русской культуры / Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. Предисл. А.Н. Николюкина. М.: НПО «Интелвак», 2004; *Философов Д.В.* Критические статьи и заметки.

[4] Цит. по: *Дюррант Дж. С.* По материалам архива Д.В. Философова. С. 445.

[5] «Речь» взята нами как наиболее представительное для Философова тех лет издание, в котором он постоянно публиковал все важные для него статьи, а в других – лишь изредка случайные заметки.

[6] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 187.

[7] *Философов Д.В.* Под подозрением // Речь. 1917. 5 (18) сентября. № 208 (3950). С. 1 – 2.

[8] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890 – 1902 гг. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 210.

[9] *Гиппиус З.* Дневники: В 2 кн. / Под общей ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. Кн. 2. С. 181.

[10] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 199.

[11] См.: *Гиппиус З. Дневники*. По точному наблюдению исследователей, Гиппиус использовала дневниковые записи Философова, факт чего и сама признавала. На это указывают текстуальные совпадения (см. далее). «Но, – полагает Б.И. Колоницкий, – имело место, по-видимому, не просто использование, а и включение в текст отредактированных фрагментов дневника Философова» (*Колоницкий Б.* Д.В. Философов и его дневник // Звезда. 1992. № 1. С. 192). См. также: *Философов Д.В.* Дневник (17 января – 30 марта 1917 г.) / Публ. и примеч. Б. Колоницкого // Звезда. 1992. № 1. С. 193 – 205; № 2. С. 188 – 204; № 3. С. 147 – 166.

[12] Ср. со словами Гиппиус: «Что касается Ф[илософо]ва – у него все было проще: он отрицал самодержавие огулом, как режим, подавляющий общественную и политическую жизнь страны и как виновника и войны, и таких событий и расправ, как 9 Января» (*Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 137).

[13] *Философов Д.В.* Воскресшая Россия // Современное слово. 1917. 23 марта (5 апреля). № 3289. С. 1 – 2 (то же: Речь. 1917. 23 марта (5 апреля). № 70 (3812). С. 3).

[14] См. дневниковую запись Гиппиус от 25 марта (7 апреля) того же года: «Были похороны “жертв” на Марсовом поле. День выдался грязный, мокрый, черноватый. Лужи блестели. Лавки заперты, трамваев нет, “два миллиона” (как говорили) народу, и в порядке, никакой Ходынки не случилось» (*Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 505).

[15] *Философов Д.В.* Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.

[16] *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 476. Ср.: *Философов Д.В.* Дневник. С. 197. В дневниковой записи от 5 (18) марта 1917 года Философов приводит текст своего письма Керенскому: «Считаю своим святым долгом сказать Вам, что именно Вы в трудную ночь с 1-го на 2-е марта спасли Россию от великого бедствия. Только человек высочайшей моральной чистоты, только подлинный гражданин мог в эти трудные часы с таким святым и гениальным энтузиазмом овладеть положением. Тяжкая болезнь все еще держит меня в своих руках. Не знаю, долго ли проживу. Но если судьба не позволит мне увидеть плода революции, то все-таки я уйду из этого мира гордым и спокойным гражданином, с благоговением поминая Ваше имя» (Там же).

[17] *Философов Д.В.* Кличка «Скорый» // Аргус. 1917. № 11 – 12. С. 82.

[18] *Философов Д.В.* Духа не угашайте // Речь. 1917. 14 (27) марта. № 62 (3804). С. 3. Ср. с дословным названием статьи Мережковского «Духа не угашайте» (Биржевые ведомости. 1915. 16 (29) октября. № 15151. С. 3).

[19] См.: Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Вып. 3 (1911 – октябрь 1917) / Ред.-сост. М.Г. Петрова. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 560 – 561.

[20] *Философов Д.В.* Борьба с демагогией // Речь. 1917. 16 (29) марта. № 64 (3806). С. 2.

[21] Там же.

[22] *Философов Д.В.* Золотые сны // Речь. 1917. 1 (14) апреля. № 77 (3819). С. 3.

[23] Однако историк Колоницкий справедливо отмечает, что позиция Философова в публицистике немного отличалась от его дневниковых записей: «Так, после февральской революции его публичные выступления характеризуются большим (по сравнению с дневником) оптимизмом…» (*Колоницкий Б.* Д.В. Философов и его дневник // Звезда. 1992. № 1. С. 190). Например, по дневнику видно, что уже 2 (15) марта 1917 года Философов довольно трезво оценивал перспективы новой власти: «Словом, это все романтики, фанатики, если угодно, но главное, люди преисполненные “прекраснодушия”. Имея опыт борьбы с врагом, они нисколько не имеют опыта в конкретной реализации своей идеи» (*Философов Д.В.* Дневник. С. 192).

[24] *Философов Д.В.* Золотые сны. С. 3.

[25] *Мережковский Д.С.* Ангел революции // Русское слово. 1917. 1 (14) апреля. № 73. С. 2.

[26] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 223.

[27] Философов Д.В. Без почты // Речь. 1917. 21 мая (3 июня). № 118 (3860). С. 3.

[28] Там же.

[29] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 223 – 224.

[30] См.: *Соболев А.Л.* «Грядущее» Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус // De visu. 1993. № 2. С. 42 – 43.

[31] *Философов Д.В.* Хитрый мужичонка // Речь. 1917. 12 (25) августа. № 188 (3930). С. 2 (то же: Слово. 1917. 12 августа. № 4307. С. 2).

[32] *Философов Д.В.* Старые навыки // Речь. 1917. 23 августа (5 сентября). № 197 (3939). С. 2.

[33] Там же.

[34] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 222.

[35] *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 481.

[36] См.: *Философов Д.В.* Дневник. С. 199.

[37] *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 550.

[38] *Философов Д.В.* Собор и министр исповеданий // Речь. 1917. 29 сентября (12 октября). № 229 (3971). С. 1.

[39] Там же.

[40] *Философов Д.В.* Своеобразная коалиция // Речь. 1917. 15 (28) сентября. № 217 (3959). С. 1.

[41] *Философов Д.В.* Пляска св. Витта // Речь. 1917. 27 сентября (10 октября). № 227 (3969). С. 2.

[42] *Философов Д.В.* Борьба с демагогией // Речь. 1917. 16 (29) марта. № 64 (3806). С. 2.

[43] *Философов Д.В.* Предостережение // Речь. 1917. 6 (19) октября. № 235 (3977). С. 2.

[44] *Философов Д.В.* В.М. Зензинову // Речь. 1917. 21 сентября (4 октября). № 222 (3964). С. 2.

[45] *Философов Д.В.* В Совете // Речь. 1917. 14 (27) октября. № 242 (3984). С. 2.

[46] *Философов Д.В.* Августейшая благотворительность // Речь. 1917. 12 (25) марта. № 61 (3803). С. 3.

[47] *Философов Д.В*. О беспризорных детях. III // Речь. 1917. 13 (26) февраля. № 42 (3784). С. 2.
[48] *Философов Д.В.* Детский вопрос в столице // Речь. 1917. 7 (20) февраля. № 36 (3778). С. 2.
[49] *Философов Д.В*. Под подозрением. С. 2. Ср. слова Гиппиус: «Многие, очень многие, тоже войну принципиально отрицавшие, также не видевшие для нее достаточно поводов и даже сомневавшиеся в победе России при ее положении, – все-таки – войну эту из любви к России приняли и о победе мечтали, (как самый близкий друг наш, Д. Философов)» (*Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 240).
[50] *Философов Д.В.* Воскресшая Россия // Современное слово. 1917. 23 марта (5 апреля). № 3289. С. 2 (то же: Речь. 1917. 23 марта (5 апреля). № 70 (3812). С. 3).
[51] *Философов Д.В.* За живой стеной // Речь. 1917. 7 (20) марта. № 56 (3798). С. 2.
[52] Там же.
[53] Там же. С. 3.
[54] *Философов Д.В.* Русский офицер // Речь. 1917. 16 (29) июля. № 165 (3907). С. 2.
[55] *Философов Д.В*. Письма с фронта // Речь. 1917. 13 (26) августа. № 189 (3931). С. 2.
[56] *Философов Д.В*. Суд придет! // Речь. 1917. 30 сентября (13 октября). № 230 (3972). С. 2.
[57] *Философов Д.В.* В Совете // Речь. 1917. 17 (30) октября. № 244 (3986). С. 2.
[58] *Философов Д.В*. Неискушенные // Речь. 1917. 20 октября (2 ноября). № 247 (3989). С. 1.
[59] Там же.
[60] *Философов Д.В.* Впечатления // Речь. 1917. 24 октября (6 ноября). № 250 (3992). С. 2.
[61] *Философов Д.В.* Сыны Едомовы // Наш век. 1918. 12 марта (27 февраля). № 46 (70). С. 2.
[62] *Иванов-Разумник. С* Антихристом за Христа // Дело народа. 1917. 15 (28) октября. № 181. С. 5.
[63] *Философов Д.В.* Две речи // Наш век. 1917. 2 (15) декабря. № 3. С. 2.
[64] *Философов Д.В.* Смольная Европа // Наш век. 1917. 21 декабря (3 января). № 19. С. 1.
[65] *Философов Д.В.* Зловещая победа // Наш век. 1917. 9 (22) декабря. № 9. С. 1.
[66] *Философов Д.В.* Революционная юстиция и самосуды // Наш век. 1917. 22 декабря (4 января). № 20. С. 1.
[67] *Философов Д.В.* Саранча // Наш век. 1917. 19 декабря (1 января 1918). № 17. С. 1.
[68] Там же.
[69] *Философов Д.В.* Еврейские погромы // Наш век. 1918. 17 (4) апреля. № 75 (99). С. 1.

[70] Там же.
[71] *Философов Д.В.* Импотентная буржуазия // Наш век. 1918. 21 (8) апреля. № 79 (103). С. 1.
[72] *Мережковский Д.С.* Россия будет (Интеллигенция и народ) // Наш век. 1918. 28 (15) июня. № 103 (127). С. 2.
[73] *Философов Д.В.* Импотентная буржуазия. С. 2.
[74] *Мережковский Д.С.* Россия будет. С. 2.
[75] *Мережковский Д.С.* Упырь // Новая речь. 1917. 28 ноября (11 декабря). № 1. С. 1.
[76] *Философов Д.В.* Русский дух // Наш век. 1917. 3 (16) декабря. № 4. С. 1.
[77] *Философов Д.В.* Отечество (К годовщине 14-го декабря) // Наш век. 1917. 14 (27) декабря. № 13. С. 1.
[78] *Философов Д.В.* О лампадном масле и прочем // Наш век. 1918. 21 (8) июля. № 123 (147). С. 1.
[79] *Философов Д.В.* Старая история // Наш век. 1918. 4 (17) января. № 2 (28). С. 1.
[80] *Философов Д.В.* Предостережение. С. 2.
[81] Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 504 – 505.
[82] Цит. по: Дюррант Дж. С. По материалам архива Д.В. Философова. С. 446.
[83] *Философов Д.В.* Человек и книга // Речь. 1917. 16 (29) января. № 14 (3756). С. 3.
[84] *Философов Д.В.* Золотые сны. С. 3.
[85] *Философов Д.В.* «Сегодня» // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 6.
[86] Там же.
[87] Там же.
[88] *Философов Д.В.* Теория и практика // Речь. 1917. 23 февраля (8 марта). № 51 (3793). С. 2.
[89] Там же.
[90] *Философов Д.В.* Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.
[91] Там же.
[92] Там же.
[93] Философов Д.В. То было раннею весной // Наш век. 1918. 26 (13) марта. № 57 (81). С. 2.
[94] *Философов Д.В.* Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2.
[95] Там же.
[96] Там же.
[97] Там же. Ср. со словами из статьи Мережковского: «Интеллигенция, как Иван Карамазов, сказала: “все позволено; убей отца”. А народ, как Смердяков, сделал, – убил. Произошло небывалое всемирно-историческое преступление: народ стал убийцей своего отечества, отцеубийцею» (*Мережковский Д.С.* Россия будет. С. 2).
[98] *Философов Д.В.* Сумерки // Наш век. 1918. 21 (8) февраля. № 30 (54). С. 1 (то же: Современное слово. 1918. 21 февраля. № 3499. С. 1).
[99] Там же.
[100] *Философов Д.В.* Враг народа // Наш век. 1917. 1 (14) декабря. № 2. С. 1.

[101] Там же.
[102] *Философов Д.В.* Литература или культура. I // Речь. 1917. 8 (21) января. № 7 (3749). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 8 января. № 3227. С. 2).
[103] *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).
[104] Там же..
[105] *Философов Д.В.* Литература или культура. I.
[106] *Философов Д.В.* Литература или культура? II.
[107] Там же.
[108] Там же..
[109] *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 2.
[110] Там же. С. 1.
[111] См.: *Мережковский Д.С.* Россия будет (Интеллигенция и народ) // Наш век. 1918. 23 июня (10 июня). № 100 (124). С. 2; 28 (15) июня. № 103 (127). С. 2 – 3. Мережковский так же обыгрывает фразу, популярную в России в начале Первой мировой войны и символизирующую «местечковый патриотизм»: мы живем далеко от фронта (в Калужской или другой губернии), до нас неприятель не дойдет. Ср. со словами из более поздней статьи Мережковского «Захолустье. Итоги маленькой полемики» (впервые: Возрождение. 1928. 26 января. № 968): «“Что нам Россия? Мы калуцкие!” – говорили, позевывая и почесывая спину, уже в самом начале мировой войны, русские мужички, будущие дезертиры и члены Интернационала, кажется, и теперь еще не понимающие, насколько короче и легче путь из Калуги в Интернационал, чем обратно» (*Мережковский Д.С.* Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 323).
[112] *Философов Д.В.* История и нация. С. 1.
[113] Там же. С. 2.
[114] Там же.
[115] *Философов Д.В.* Пшеничный хлеб // Речь. 1917. 22 октября (4 ноября). № 249 (3991). С. 5.
[116] Философов Д.В. «Немедленные социалисты» // Наш век. 1918. 13 апреля (31 марта). № 72 (96). С. 1.
[117] Философов Д.В. В союзе писателей // Век. 1917. 23 ноября (6 декабря). № 1. С. 3.
[118] *Философов Д.В.* Отечество (К годовщине 14-го декабря) // Наш век. 1917. 14 (27) декабря. № 13. С. 1.
[119] Ср. с воспоминаниями Гиппиус: «Познакомились мы с Д. В-чем очень давно, у известного профессора Максима Ковалевского, на Ривьере, когда Д[митрий] В[ладимирович] был еще студентом, но потом почти не встречались до “Мира Иск[усства]”, до “дягилевского” кружка, где он играл такую роль и был уже “эстетом”» (*Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 121).
[120] *Философов Д.В.* Горе от ума // Наш век. 1918. 5 апреля (23 марта). № 66 (90). С. 2.

[121] Философов Д.В. «Немедленные социалисты». С. 1.
[122] *Философов Д.В.* В союзе писателей. С. 3
[123] *Философов Д.В.* Свобода и рабство // Наш век. 1917. 24 декабря (6 января). № 22. С. 2. Ср. со словами Мережковского: «Интеллигенция – воплощение народного разума» (Мережковский Д.С. 14 марта // День. 1917. 23 марта (5 апреля). № 16. С. 3).
[124] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1970. Т. 51. С. 48.
[125] *Философов Д.В.* Свобода и рабство. С. 2.
[126] *Философов Д.В.* Вечно гонимая // Наш век. 1918. 12 (25) января. № 7 (32). С. 2 (то же: Современное слово. 1918. 12 января. № 3477. С. 2).
[127] *Философов Д.В.* Скверный анекдот // Наш век. 1918. 3 мая (20 апреля). № 88 (112). С. 1.
[128] Там же.
[129] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 177.
[130] *Философов Д.В.* Полубуржуй // Наш век. 1918. 25 января (7 февраля). № 18 (43). С. 1.
[131] Там же.
[132] Там же. Ср. со словами Мережковского: «Горький двурушник: вот такой же, как Суворин. Он азефствует искренне. Когда он с нами – он наш. Когда он с ними – он ихний. Таковы талантливые русские люди. Он искренен и там и здесь» (*Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1969: В 2 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. Т. 1: Дневник. 1901–1929. С. 142).
[133] *Философов Д.В.* Неожиданная встреча // Наш век. 1918. 16 (3) июня. № 94 (118). С. 1.
[134] Философов Д.В. О лжи // Речь. 1917. 1 (14) октября. № 231 (3973). С. 2.
[135] *Философов Д.В.* Нечто пессимистическое // Наш век. 1918. 18 (5) июня. № 95 (119). С. 1.
[136] *Философов Д.В.* Духа не угашайте. С. 3.
[137] Последний номер газеты вышел 3 августа 1918 года.
[138] *Философов Д.В.* Старый и новый хлеб // Наш век. 1918. 2 августа. № 133 (157). С. 2.
[139] *Философов Д.В.* После панихиды // Наш век. 1918. 16 (29) января. № 10 (35). С. 1.
[140] *Философов Д.В.* Рождественский молебен // Речь. 1917. 6 (19) января. № 5 (3747). С. 2.
[141] Философов Д.В. [рец.:] И.Т. Тарасов. Самодержавие и абсолютизм. М., 1917 // Речь. 1917. 24 января (6 февраля). № 22 (3764). С. 5.
[142] *Философов Д.В.* Необходимый церковно-правительственный акт // Речь. 1917. 8 (21) марта. № 57 (3799). С. 2.
[143] Там же..
[144] *Философов Д.В.* Опасные полумеры // Речь. 1917. 9 (22) апреля. № 82 (3824). С. 3 – 4.

[145] *Философов Д.В.* Церковный собор // Речь. 1917. 15 (28) августа. № 190 (3932). С. 2.
[146] Там же.
[147] *Философов Д.В.* Незаметное чудо // Наш век. 1918. 31 июля. № 131 (155). С. 1.
[148] Там же. С. 2.
[149] *Философов Д.В.* Новый фронт // Наш век. 1918. 20 января (2 февраля). № 14 (39). С. 1.
[150] *Философов Д.В.* Пшеничный хлеб // Речь. 1917. 22 октября (4 ноября). № 249 (3991). С. 5.
[151] Философов Д.В. О лампадном масле и прочем. С. 1.
[152] *Философов Д.В.* Золотая сказка // Наш век. 1918. 27 (14) июня. № 102 (126). С. 2.
[153] *Философов Д.В.* Кончина митрополита // Наш век. 1918. 17 (4) февраля. № 27 (52). С. 2.
[154] *Философов Д.В.* Барометр // Наш век. 1918. 11 мая (28 апреля). № 93 (117). С. 1.
[155] *Философов Д.В.* После панихиды // Наш век. 1918. 16 (29) января. № 10 (35). С. 1.
[156] Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. С. 199.
[157] Там же.
[158] *Мережковский Д.С.* Записная книжка. 1919–1920 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 75.
[159] *Розанов В.В.* Когда начальство ушло… / Сост. П.П. Апрышко и А.Н. Николюкин. М.: Республика, 1997. С.387.
[160] *Пахмусс Т.А.* Страницы из прошлого: Переписка З.Н. Гиппиус, Д.В. Философова и близких к ним в «главном» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1997. М., 1998. С. 76.
[161] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 84 – 85.
[162] *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 92.
[163] *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В.* Маков цвет. Драма в 4-х действиях. СПб.: М.В. Пирожков, 1908 (см. также: Русская мысль. 1907. № 11).
[164] *Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д.* Царь и революция / Под ред. М.А. Колерова. Вступ. ст. М. Павловой. М.: ОГИ, 1999.
[165] *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 500.
[166] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 120.
[167] Цит. по: *Дюррант Дж. С.* По материалам архива Д.В. Философова. С. 449.
[168] Там же. С. 448.

А.Л. Доброхотов

М.А. Алданов о революции: контрапункт мыслей и образов

Даже беглый обзор непосредственных интеллектуальных откликов на революцию обнаруживает своего рода идейный инвариант: действующими силами истории предполагаются безличные стихии, с которыми индивидуум может спорить, соглашаться или же растворяться в них с выбранной по вкусу автора эмоцией. Дух народа, судьба, миссия, расплата за грехи, сбывающийся апокалипсис… Казалось бы, такие устойчивые инвективы, как обвинения литературы в нигилизме или интеллигенции в безответственности обращены к фактору личности, но и они предполагают некую «познанную необходимость». Политический дискурс также ссылается на действие сверхличных процессов с объективной логикой (законы истории, механизмы экономики), т. е. тех же стихий в социальнополитической транскрипции. На этом фоне особый интерес представляет отношение к революции Марка Алданова, которое стоит особняком и обычно обманывает читателей кажущейся простотой.

Алданов не был сторонним наблюдателем революционных событий. Как один из лидеров Трудовой народно-социалистической партии (ТНСП), он не раз оказывался в водовороте исторических событий. Правда, партия «энесов» была, пожалуй, не слишком значительной политической силой и в основном действовала в коалициях. Ее идеологией было достаточно левое неонародничество, а особенностью – несвойственная тому времени категоричность, с которой отвергалось насилие в политике. Как и у кадетов, руководящей верхушкой партии были профессора и журналисты. Наиболее «говорящие» для нас сегодня имена из их числа – Н.В. Чайковский и С.П. Мельгунов. О своей (и партийной) политической позиции Алданов пишет:

> Автор этого исследования является социалистом и, в то же время, контрреволюционером и антимилитаристом. Эти два слова используются здесь не в искусственном, надуманном смысле, в котором их употребляют ораторы-демагоги, но в их строгом, буквальном и точном значении. Можно быть антимилитаристом, не смешивая свой флаг с навозом. Можно быть контрреволюционером, не разделяя политических идеалов Столыпина. Эти два слова в действи-

© 2018 Александр Львович Доброхотов. Москва; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

> тельности означают следующее: мы не хотим войн или революций, сегодня или в будущем. Мы близко их видели, и этого было достаточно. Эти два явления имеют одинаковую ценность и с точки зрения морали, и в аспекте прогресса человечества. Они одинаковы, как две горошины. Мы считаем их наихудшим из того, что может обрушиться на свободные народы[1].

В эмиграции народные социалисты и вовсе растворились в новой среде, но Алданов – напротив – стал «звездой» как литератор и публицист. В первые годы эмиграции он – по горячим следам – выпускает несколько небольших книг и серию статей, в которых стремится осмыслить произошедшее с Россией в свете ее собственной истории и в контексте истории Европы[2]. Но и в дальнейшем тема революции не уходит, оставаясь сквозной для всего творчества Алданова, от «Армагеддона» (1918) до диалогов «Ульмская ночь» (1953) и романа «Самоубийство» (1956). Идейный стержень этой темы – своеобразная «философия случая», которую зачастую ошибочно трактуют как скептицизм[3]. Между тем Алданов понимает историю как «борьбу со случаем» и защиту принципа «Добра-Красоты», в чем, с его точки зрения, заключается миссия морально-ответственного человека в случайном морально-нейтральном мире. Революция, по Алданову, предельно обостряет эту коллизию воли и случая, показывая невозможность подменить моральную свободу природно-исторической детерминацией.

В книге «Армагеддон» (1918), которая вышла «на правах рукописи» и была быстро конфискована, автор анализирует два эпохальных события. В первой части – в диалогах, озаглавленных «Дракон» и написанных, как правило, в 1914 г. – речь идет о Первой мировой войне; во второй – «Колесница Джагернатха» – о революции в русском и европейском контекстах. В «Армагеддоне», пишет автор,

> я пытался показать, что Мировая война означала страшный кризис (и, возможно, разрушение) для определенных принципов, на которые опирались как приверженцы, так и противники общественного строя старой цивилизации. […] Античная цивилизация подобный кризис не пережила. Ждет ли нас лучшая судьба? Есть ли, найдется ли принцип, на котором можно основать устойчивый общественный порядок? Это проблема, с которой мы сталкиваемся. Уверен, что тщетно было бы искать этот спасительный принцип у тех, кто ответственен за последнюю войну, а также и у тех, кто ввергает нас в бездну всеобщего большевизма[4].

В потоке скептических – горьких, гневных и презрительных – заметок и афоризмов есть мотив, который стоит отметить: неверие

во все виды объективной (исторической, экономической, политической…) разумности и надежда на этический разум, который всегда персонален и свободен именно потому, что ему противостоит случайность, а не закон. Алданов не верит в историческую рациональность революций и – вслед за Пушкиным – полагает, что превращение революции в бунт неизбежно.

> Замышлять бессмысленное нельзя. Революция, которую замышляют, невозможна. К тем, кто хочет подчинить ее логическому руководству, она беспощадна. Переворот должен обратиться в бунт[5].

Так же не верит он и в историческую роль личности: «События 1914 г. показали историческую роль личности, – в особенности личности скверной»[6]. Но личность не всегда бывает скверной, и если допустить в истории энтелехию, то по Алданову она (вполне по-кантовски) в том, чтобы человек смог осуществить себя как субъект морального достоинства. От революции остается роль фермента, оплаченная слишком высокой ценой. Остается и то, что Алданов не готов лишать смысла – легенда. Об этом – следующее его рассуждение.

> Удачных революций не бывает. Революция по природе своей не может творить. Она лишь создает такие условия, при которых будущее государственное творчество становится возможным и – главное – неизбежным, как бы ни кончилась сама революция. По-видимому, законодательное творчество лишь с трудом обходится без периодических доз революционного фермента. […] В смысле каталитическом для России не пройдет бесследно даже безграмотное творчество декретоманов Смольного института. […] Есть два рода революций. Одни подавляются немедленно и влекут за собой в результате большее или меньшее число казней. Их обыкновенно называют уменьшительным именем восстаний, – а они, в сущности, есть самые возвышенные, героические революции. Таково было восстание декабристов; таково было восстание Косцюшки; такова была эпопея Народной Воли. Революции второго рода развиваются быстро и грозно, но их «развязка» наводит на скорбные мысли. Великая Французская революция, «закончившаяся» торжественным коронованием сперва Наполеона I, а потом Людовика XVIII, в перспективе одного двадцатипятилетия – тяжелый нелепый кошмар. Такова в аналогичной перспективе Великая английская революция с финалом, где Кромвель называется Монком, и на смену казненного Карла I приходит вдвое худший Карл II. Таковы же революции 1848 и 1871 гг. И тем не менее всегда что-то остается. Вопрос оправдания

> революции в цене, которой куплено это «что-то». Да еще в невещественных ценностях – в остающейся легенде… […] В лучшем случае легендой русской революции будет то, что вожди ее первого периода, имея полную возможность сохранить свою власть и спасти от хаоса Россию ценой измены союзу и собственного бесчестия, на этот путь все же не стали. Некоторые из них ясно предчувствовали и предпочитали гибель…[7].

Несмотря на «нелепый кошмар» революций, Алданов ищет в их безумии свою систему и, судя по тому, что его исторически-основательные компаративные исследования не прекращаются многие годы, он не считает это занятие праздным. Парадигмой революции для него оказывается Великая французская революция на всех этапах ее развития и метаморфоз. Главным отличием французской революции от русской ранний Алданов полагает неорганичность и случайность последней, что проявляется в характере ее террора (навязанном диктате сверху, а не подхваченном импульсе снизу, как во Франции) и в антинациональной внешней политике, которая, в отличие от французской патриотической экспансии, привела к сознательной военной капитуляции. Но все же французскую логику перехода от стадии к стадии Алданов пытался спроецировать и на русскую революцию, полагая, что большевики неизбежно придут к «термидоризации» режима[8]. Со временем это «оптимизм» исчезает. Если ранний Алданов допускает, что сама революция может стать фактором изживания большевизма[9], то поздний (особенно в «Ульмской ночи») считает сталинизм мутацией робеспьеровской модели, которая вполне способна обойтись без позитивного перерождения.

В очерках 20-х гг., собранных в книге «Огонь и дым», Алданов возвращается к волнующему его вопросу о месте революции в истории. Он попрежнему считает революцию безумно чрезмерной ценой за фермент изменений к лучшему. И в то же время надеется, что опыт пережитого позволит извлечь из революционного хаоса какие-то позитивные результаты.

> Отвергать революцию en bloc так же нелепо, как принимать ее en bloc. Ибо в революциях, кроме стихийных процессов, есть еще и некоторые «нормы». И между этими нормами надо будет сделать известный выбор. […] Гёте признал, кроме того – и это главное, – что над революцией надо проделать некоторую логическую операцию разложения, сводящуюся к отделению чистого золота от грязной руды[10].

Одну из таких «логических операций» сборника стоит отметить особо. В очерке «Третий Рим и Третий Интернационал» Алданов

задается вопросом о теоретических основах большевизма. Вопрос вызван тем, что мы, по его мнению, знаем почти исключительно практику большевизма. Персоны, которые обычно связываются с идеями большевизма (это имена Стеньки Разина, Бакунина, Ткачева, Нечаева), главным образом – утверждает Алданов – все же относятся к большевистской практике. Сам он предлагает увидеть идейное родство большевиков со славянофилами: родство, ускользнувшее от «общественного самосознания».

> За различием акциденций не должно просмотреть поразительное местами сходство субстанций: большевики оказались чрезвычайно злой сатирой на славянофилов[11].

Субстанциальное сходство со славянофилами – с их амальгамой самобытности и всемирности – Алданов усматривает в идеологии III Интернационала.

> В мае 1919 г. Ленин представил большой доклад московскому социалистическому конгрессу, который заложил основы Третьего Интернационала. В этом историческом документе он со свойственной ему яростью изобличал мерзость современного западно-европейского строя и красноречиво доказывал, что истинная свобода существует только в советской России. При чтении этого документа мне трудно было отделаться от мысли, что некоторые его положения представляют собой настоящий плагиат из Константина Аксакова. […] Ленин изобличает не Запад вообще, не Запад «как таковой», а Запад капиталистический. Но это возражение аналогии положительно не вредит. Как мы видели, и славянофилы – особенно, позднейших поколений – любили поговорить о биржах западно-европейской буржуазии. Изобличением господствующих классов, превознесением классов угнетенных их тоже никак нельзя было удивить. […] Славянофилы были такие же демократы, как большевики[12].

Но еще глубже залегает идейное родство двух умонастроений, обнаруженное Алдановым, в их концепции взаимоотношений между властью и обществом. Он цитирует первые пять тезисов из записки Константина Аксакова «О внутреннем состоянии России» (точнее – из «Дополнения к записке»): I. Русский народ, не имеющий в себе политического элемента, отделил государство от себя и государствовать не хочет; II. Не желая государствовать, народ предоставляет правительству неограниченную власть государственную; III. Взамен того, Русский народ предоставляет себе нравственную свободу, свободу жизни и духа; IV. Государственная неограниченная власть без вмешательства в нее народа, – может быть только

неограниченная монархия; V. На основании таких начал зиждется русское гражданское устройство: правительству (необходимо монархическому) – неограниченная власть государственная, политическая; народу – полная свобода нравственная, свобода жизни и духа (мысли и слова). Единственно, что самостоятельно может и должен предлагать безвластный народ полновластному правительству, – это мнение (следовательно, сила чисто нравственная), мнение, которое правительство вольно принять или не принять. Язвительный комментарий Алданова таков:

> Можно также с некоторой уверенностью предположить, что Ленин Аксаковской записки никогда в глаза не видел. Тем не менее предначертания ее он выполнил в весьма значительной мере. Всецело согласуясь с первыми двумя тезисами, он забрал себе неограниченную государственную власть. Тезис же пятый он выполнил лишь отчасти. Во Всероссийской Федеративной советской республике народ, не имеющий в себе политического элемента, не имеет и права «мнения, которое правительство вольно принять или не принять». Но «ограничения», установленные Лениным и не имеющие, кажется, прецедентов по бесстыдству в культурной истории, касаются только внешнего выражения нравственной свободы. Большевики отделили свободу духа от свободы слова. Аксаков думал, что слову нет нужды выливаться в действие; Ленин признал, что духу нет никакой надобности в слове[13].

Возможно, сейчас, после десятилетий культурной рефлексии, мы вряд ли сочтем такое сближение неожиданным и парадоксальным, но в политической мысли 20х гг. все еще доминировала матрица, в которой большевики прочно занимали ячейку экстремистов-западников, извративших марксистские идеи. Сравним алдановскую интуицию с размышлениями авторов сборника «Из глубины», которому никак не откажешь в репрезентативности. Почти по-алдановски рассуждает один из персонажей диалогов Булгакова про «славянофильско-интернациональные сказки, которым обучились теперь и большевики»[14]. Другой персонаж обещает, что по Европе «пронесется красный конь социального мятежа […] как об этом и мечталось революционным славянофилам от Бакунина до Ленина, при всем их интернационализме программном»[15]. Однако, акцент у Булгакова – на интернационализме, вывернутом наизнанку. Алданова же интересует прежде всего идея передачи безвластным народом политических функций некоему полновластному правительству. Бердяевский анализ образа Шатова, казалось бы, близок Алданову:

> У колеблющегося и раздвоенного Шатова перемешано сознание славянофильское с сознанием революционным; В типичном народнике Шатове перемешаны элементы революционные с элементами реакционными, «черносотенными». […] Такими Шатовыми полна русская революция; у всех у них не разберешь, где кончается их крайняя левость и революционность и начинается крайняя правость и реакционность[16].

Но характерно, что элементы перемешаны так, что не разберешь, тогда как у Алданова – речь об одном и том же элементе. Поэтому, когда Бердяев пишет, что Достоевский видел в русском народе противоядие против революции «как почвенник и своеобразный славянофил»[17], его тезис не противоречит сказанному о Шатове. В остальном же сборник являет традиционные характеристики славянофильства, с особой эмфазой выраженные Франком в словах о недостающем идеале, который «может быть понят как возрождение мечты славянофилов об органическом развитии духовной и общественной культуры из глубоких исторических корней всенародного религиозно-общественного жизнепонимания»[18]. На этом фоне принципиальная аполитичность идеала славянофилов, которую Алданов «прочитал» в свете теории и практики большевизма, приобретает зловещий, если не инфернальный, смысл. Однако, даже в эмигрантской мысли этот критический мотив не был популярен. Возможно, здесь уместной будет параллель с высказываниями писателя другой страны и другого времени, но также пережившего шок от той цены, которую заплатил его народ за пренебрежение политическим началом культуры; да еще и писателя, который, в отличие от Алданова, был некогда певцом «аполитичности». В 1939 г. Томас Манн пишет: немецкий дух

> отказывался признать политику составной частью проблемы гуманизма, и теперь эта его позиция привела к диктатуре политического террора, к бесконтрольной власти грубой силы над рабами, к тотальному государству; плодом его эстетско-бюргерского стремления уйти в область культуры оказалось такое утверждение варварства в морали, средствах и целях, какого еще не видел мир; и своим высокомерным чистоплюйством по отношению ко всякой освободительной революции он обязан тем, что стал орудием чудовищного переворота, орудием анархической, тотальной «революции», которая угрожает основам и принципам всей западной цивилизации и морали и с которой не может сравниться никакое нашествие гуннов в далеком прошлом. Вольно же ему было кривиться в усмешке антидемократизма, не подозревая о том, что демократия идентична этим основам и принципам, что она представляет собой не что иное, как политический аспект западноевро-

пейского христианства, а сама политика есть не что иное, как та нравственность духа, без которой он обречен на погибель[19].

Очерченное здесь понимание Алдановым истории в целом и революции в частности заставляет вернуться к вопросу о его «философии истории». Есть ли здесь то, что исследователи его творчества называют, не боясь противоречий, то скептицизмом, то индетерминизмом, а то и фатализмом? Пожалуй, можно даже отвлечься от жизненного поведения Алданова, отнюдь не являющегося образцом скептической отстраненности[20], и сосредоточиться на его идеях и художественных образах. Как представляется, главной «мельницей», с которой сражался наш донкихотствующий герой, была подмена живой истории безличной объективной реальностью, оказавшейся для событий детерминирующей силой. Какова бы ни была эта реальность (экономическая, политическая, теологическая, et cetera), она диктовала внеличностную каузальность, но тем самым и освобождала от моральной ответственности. Профессиональный ученый-химик, конечно, не мог выступать против принципа каузальности. Пафос Алданова в том, что человек в истории оказывается на перекрестье а) многих и б) разнородных законов, а поэтому он не может руководствоваться каким-то одним типом детерминизма. Исторические случайности, которые Алданов не устает изображать в романах и очерках, оказываются его союзниками в борьбе с фатализмом: случай делает человека свободным, и свободным именно в той области, в которой он является самим собой, а не звеном причинно-следственной цепи – в моральном самоопределении. Заявленная Алдановым «борьба со случаем», оказывается возможной именно потому, что история случайна, а мораль законосообразна. Античная калокагатия – самосоздание человека как явление «добра-красоты» – видится Алданову единственным смыслом истории. Именно революции, всегда привлекавшие его как писателя и мыслителя, высвечивают расстановку и порядок сил в той странной исторической мизансцене, где у человека – не выбор пьесы, но зато – выбор роли. Это Алданов и назвал «остающейся легендой» революции. Но сказать, что смысл истории в том, что о ней можно написать роман (что, впрочем, Алданов также делает), было бы недостаточно. Смысл истории для него – как это следует уже из ранней эссеистики – в рождении личности как альтернативной реальности. В дальнейшем Алданов развивает эту интуицию в ряде произведений. Литературным и философским методом расшифровки истории, как уже отмечалось, оказывается у него системная аналогия революций во Франции и России. В тетралогии «Мыслитель» эта аналогия выражена через систему лейтмотивов и

констелляций главных персонажей («Борегар – Штааль – Ламор» и «Баратаев – Ламор – Талейран»), что позволяет автору достичь своеобразной бифокальности в видении истории: так, простодушно-безличный Штааль оказывается игрушкой фатума и случая, а чуждый иллюзиям Ламор – хранителем сверхвременных ценностей. (Средством разоблачения «романтики» революции и выражения позитивных ценностей часто становится у Алданова масонский «код» с его филантропической этикой и мифологемами «храма», «строительства», «посвящения» и т. п.). В «Ульмской ночи» ранние идеи оформляются в оригинальную «философию случая», созданную с неожиданной (prima facie) опорой на Декарта. Но исходная вера в абсолютную ценность калокагатии («Добра-Красоты») остается неизменной. Если в контексте постреволюционной публицистики Алданов выглядит одиноким эксцентриком, то при смене масштаба мы видим, что он принадлежит довольно старой и почтенной гуманистической традиции. Его тексты излучают настроение Экклезиаста, но идеи скорее напоминают о борце с фатумом Эпикуре и о борце за достоинство человека Монтене. В российской традиции он – наследник Герцена и Льва Толстого с их восстанием против детерминизма. Среди современников к нему, пожалуй, ближе других Бердяев и Шестов. У него нет экзистенциальной онтологии первого и философского монотеизма второго, но бескомпромиссная защита свободы от каузальных фикций роднит всех троих. Если говорить о более поздних аналогиях, интересны теоретические переклички «Ульмской ночи» и «Философии случая» С. Лема (1967), которому Алданов, кажется, был не известен. Но выделяет Алданова из его очерченной здесь «духовной семьи» необычная сосредоточенность на теме революции в ее двуедином франко-русском облике, который стал для него неисчерпаемым ресурсом размышлений и переживаний.

Примечания

[1] Landau-Aldanov M.-A. Lénine. Paris: J. Povolozky & Co., 1919. P. 7–8.

[2] Landau-Aldanov M.-A. Lénine. Paris (1919) (следом вышли нем., итал. и англ.переводы); Landau-Aldanov M.-A. Deux révolutions: la révolution française et la révolution russe. Paris: Impr. Union, 1921. (вышли итал. и исп. переводы); Алданов М. Огонь и дым. Париж: Франко-рус. печать, 1922; Алданов М. Проблемы исторического прогноза // Современные проблемы. Париж: Я. Поволоцкій и Ко, 1922.

[3] Об отличии алдановского «скептицизма» от морального релятивизма см.: *Дронова Т.И.* У истоков алдановского скептицизма: принципы философско-исторического познания в публицистике писателя 1910-х годов («Армагеддон») // Известия Саратовского университета. 2011. Т. 11. Сер. Филология.

Журналистика. Вып. 2. С.64–69.
[4] Landau-Aldanov M.-A. Lénine. P. 8–9.
[5] Алданов М. Армагеддон. М.: Интелвак, 2006. С. 94.
[6] Там же. С. 51.
[7] Там же. С. 110–111.
[8] О колебаниях Алданова в оценках сталинского периода как «термидорианского», «наполеоновского» или «робеспьеровского» см.: Шляпентох Д. Алданов в контексте Французской революции // Revue des études slaves. 1994. No 66. P. 359–379.
[9] «У всех стран Европы, кроме России, есть институты, допускающие конфликт идей без применения баррикад и пулеметов. Вот почему мы надеемся, что революция, которой суждено в конечном итоге развалить и большевистскую тиранию, будет последней. Если это лишь грёзы, тем хуже!» (*Landau-Aldanov M.-A.* Lénine. P. 8).
[10] Алданов М. Огонь и дым. С. 82–83.
[11] Там же. С. 105–106.
[12] Там же. С. 108–110.
[13] Там же. С. 111–112.
[14] Манифесты русского идеализма. Проблемы идеализма. Вехи. Из глубины. М.: Астрель, 2009. С. 730.
[15] Там же. С. 743.
[16] Там же. С. 688.
[17] Там же. С. 687.
[18] Там же. С. 888.
[19] Манн Т. Культура и политика // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1961. С. 295–296.
[20] См. убедительный документ политической ангажированности Алданова, книгу «Права человека и империи»: В.А. Маклаков – М.А. Алданов. Переписка 1929–1957 гг. М.: Политическая энциклопедия, 2015.

Д.В. Токарев

«Диалектика свободы»: статья Бориса Поплавского «Личность и общество» в свете гегелевской диалектики господства и рабства и ее интерпретации Александром Кожевом

Интерес, который русский эмигрантский поэт и писатель Борис Юлианович Поплавский (1903–1935) проявлял к классической и современной ему философской мысли, является известным фактом. Действительно, список прочитанных (а не знакомых «по имени») Поплавским философов (не считая теологов и эзотериков) впечатляет: стоики, Гераклит, Эмпедокл, Секст Эмпирик, Филон Александрийский, Марк Аврелий, Плотин, Аверроэс, Спиноза, Лейбниц, Кант, Гегель, Шеллинг, Баадер, Гартман, Гуссерль, Бергсон, В. Соловьев, Шестов, Бердяев, Розанов. Перечень, конечно, не исчерпывающий.

В данной статье я хотел бы обратить внимание на философа, который занимает в этом списке далеко не последнее место, а именно Гегеля. Поскольку подробный анализ гегелевского субстрата в литературном наследии Поплавского выходит за рамки статьи, я укажу здесь лишь на один текст, причем не художественный, который представляет интерес с точки зрения представленной в нем «философии истории», а именно статью под условным названием «Личность и общество»[1]. Статья была начата 28 февраля и закончена 7 марта 1934 года. На мой взгляд, аргументация, к которой в ней прибегает Поплавский, обнаруживает определенную зависимость от того «революционного», во всех смыслах, прочтения «Феноменологии духа» (далее – ФД), автором которого был русский эмигрант Александр Владимирович Кожевников, alias Кожев (1902–1968)[2].

В течение шести лет (с 1933 по 1939 год) Кожев вел в парижской Практической школе высших исследований (École pratique des hautes études, EPHE)[3] семинар (далее – Семинар), полностью посвященный интерпретации ФД и впоследствии обретший статус культового интеллектуального события, оказавшего неоспоримое влияние на философскую, социальную и политическую мысль второй половины XX века. С тех пор как писатель–экспериментатор и усердный слушатель Семинара Реймон Кено[4] опубликовал в 1947 г. «заметки к курсу лекций» Кожева (включавшие в себя как краткие резюме ран-

© 2018 Дмитрий Викторович Токарев. Санкт-Петербург; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

них, так и стенографические версии более поздних лекций), новаторская интерпретация Гегеля[5], развернутая Кожевом перед «ввергнутыми в оцепенение» слушателями Семинара, остается в центре внимания не только гегелеведов, но и специалистов по социальной философии, по психоанализу и даже по литературе. И это неудивительно, принимая во внимание кто в разные годы посещал занятия Кожева: так, среди слушателей были молодые философы Жорж Батай, Эрик Вейль, Морис Мерло-Понти, Жан Ипполит (работавший в это время над первым французским переводом ФД), социальный философ Реймон Арон, психиатр и психоаналитик Жак Лакан, философ–иезуит Гастон Фессар (Fessard), ориенталист Анри Корбен (Corbin), поэт Андре Бретон, писатели Мишель Лейрис и Реймон Кено.

Сам Кожев, обладавший несомненным личным магнетизмом, также способствовал тому, что вокруг его персоны стал складываться некий миф, герой которого рисовался воплощением противоречий и парадоксов: белоэмигрант, сидевший в «подвалах ЧК», и одновременно поклонник Сталина; автор диссертации о религиозной философии Владимира Соловьева и трактата об атеизме; философ, рассуждавший о конце Истории, и французский бюрократ, стоявший у истоков ЕЭС; участник Сопротивления и друг немецкого философа и юриста, члена НСДАП Карла Шмитта.

Вплоть до последнего времени о контактах Кожева и Поплавского не было известно ничего. Занимаясь русскими студентами Кожева[6], мне удалось обнаружить, что в 1934–1935 учебном году Поплавский значится в Ежегоднике Практической школы как «усердный слушатель» Семинара[7]. Зная его интерес к философии Гегеля, можно предположить также, что Поплавский мог присутствовать и на семинарах 1933–1934 учебного года и даже посещать самые первые занятия 1935–1936 года, вплоть до своей трагической гибели 9 октября 1935 г. от передозировки героина. Это заставляет нас по-новому взглянуть не только на гегельянские мотивы в произведениях Поплавского в целом, но и в особенности на его второй роман «Домой с небес» (1934–1935), работа над которым велась одновременно с учебой Поплавского в Практической школе[8].

Начало Семинара хронологически совпадает с ключевым для истории межвоенной Европы событием – приходом к власти в Германии фашистов; его завершение – с началом Второй мировой войны. Однако не стоит искать в лекциях Кожева прямых аллюзий на актуальные события; он предпочитает говорить о внутренних механизмах исторического процесса, и если и упоминает исторических деятелей, то не идет далее Наполеона, коего объявляет завершителем Истории и строителем гомогенной Империи, в которой должны

были быть диалектически «сняты» все противоречия исторического развития, понятого как эволюция мирового Духа.

На занятиях 1933–1934 и особенно 1934–1935 учебных годов Кожев уделял основное внимание главе IV («Истина достоверности себя самого») ФД, в центре которой – проблематика диалектического взаимоотношения раба и господина, осмысляемая как движущая сила мирового исторического процесса.

О том, что Поплавский был знаком с этой главой ФД еще до того, как начал посещать Семинар, говорит хотя бы тот факт, что роман «Аполлон Безобразов» (1926–1932) представляется вариациями на тему «несчастного сознания», которая стала актуальна во французском гегелеведении после появления в 1929 г. книги Жана Валя (Wahl) «Несчастное сознание в философии Гегеля» (Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel).

Что касается статьи Поплавского, то она, как мне кажется, несет на себе отпечаток концептуальной установки Кожева на толкование диалектики господства и рабства как отражения диалектики взаимоотношения природы и человека. Этот текст оказывается к тому же связанным с некоторыми пассажами романа «Домой с небес».

В своей статье Поплавский исходит из того, что «только еврейская и греческая древность додумались до моментов личности и свободы, и вот почему именно они, а не египетская, вавилонская и древнегерманская древность, легли в основание культуры». Если египетская история – это история «египетских роботов в коронах», и потому «скучна», а персидское войско было «рабским быдлом»[9], то Вавилон оказывается идеальным ««симметричным» фашистским государством[10], на которое бессознательно ориентируется как фашистская Германия, так и коммунистическая Россия. В «симметричном» государстве человек, по сути, еще не является человеком, каковым его делает только свобода; в терминологии Гегеля-Кожева, он не действует, а лишь является частью налично-данного Бытия (Sein), которое есть не что иное, как Природа.

Даже сама свобода рождения рабом или господином является, как поясняет Кожев в курсе лекций «Диалектика реального и феноменологический метод у Гегеля», прочитанного в 1934–1935 году в рамках общего курса по ФД, «чисто врожденной» и

> составляет всего лишь природную, или животную, характеристику, не имеющую ничего общего с настоящей человеческой свободой, *обретаемой посредством действования* – в Борьбе и Труде: человек свободен, только когда он сам *сделал* (getan) себя свободным. Но это «себе-тождественное» и «естественное» /«naturel»/ *не-*

> *сделал-сам* в Человеке составляет также все то, что привносится в него чисто пассивным образом, все то, что он есть и делает «по привычке», или «автоматически», следуя традиции, подражая и т. п., т. е. просто «по инерции». Если бы – предполагая невозможное – Человек перестал отрицать налично-данное и отрицать себя в качестве налично-данного или того, что в нем есть врожденного, т. е. перестал бы творить новое и сотворять себя «новым человеком», но удовольствовался бы поддержанием собственной себетождественности и сохранением уже занятого им «места» в Мироздании, или, другими словами, если бы он перестал жить будущим или «прожектами», отдавшись целиком прошлому и «воспоминаниям», – он перестал бы быть собственно человеком; он был бы животным, возможно, «ученым» и довольно-таки «хитро» устроенным, весьма отличным от прочих природных существ, но никак не «существенно иным», чем они. И следовательно, он не был бы «диалектичным»[11].

Характерно, что Поплавский говорит в своей статье как раз о «диалектике свободы», первым «термином» которой является общество, в котором свобода «наиболее отсутствует». Свобода, утверждает он, в полном согласии с Гегелем-Кожевом, есть «вторичный и не природный диалектический момент»:

> Ибо так же, как общие понятия, несомненно, появились первыми (ибо язык дикарей и детей состоит именно из немногочисленных самых общих прагматических понятий съедобного, несъедобного и т. д.), а все частные специализировались из них сверху вниз, так, несомненно, что общество – племя – коллектив появились бесконечно раньше личности, а не создались из суммы или контракта их, как то наивно думали французские политические романтики […] (ЛиО, 401).

Рабство для Поплавского есть прежде всего рабство человека у рода, а религией народов первой диалектической ступени была религия великой Богини, великой Матери. Здесь Поплавский очень близок Бердяеву, который в труде «О назначении человека» (1931) строит свою антропологию на различении понятий индивидуума, который «соотносителен» роду, и личности, которая «предполагает другие личности и сообщество личностей»[12]. Мистическая власть рода над индивидуумом символизируется фигурой матери-земли, вечного рождающего начала[13].

Кожев, хотя и не упоминает, в отличие от Бердяева и Поплавского, о власти рода и тем более о власти «сексуальных агломератов» (ЛиО, 401), рабами которых становятся с момента рождения, говорит, в сущности, о том же самом, когда утверждает, что «недиалектический» человек, а другими словами животное, устремлен лишь в

прошлое и не обладает личным «проектом». Род – это и есть консервация прошлого в будущем, он целиком укоренен в Природе, а его члены являются его рабами. Как говорит Поплавский:

> Мужчины же все были изначала рабами общины, функцией, органами ее, и она одна существовала, вечно возобновляясь от ритмической смены безындивидуальных поколений. Несомненно, что первой личностью был преступник правды отцов, например, ревнивец, для которого жена уже не могла принадлежать всем, и, изгнанный из рая примитивного коммунизма, как Алеко из цыганского табора, со своей женой изобрел личность и дьявольские ее искусства (ЛиО, 401).

Преступив «правду отцов», человек из раба рода становится собственно человеком или, выражаясь языком Гегеля-Кожева, «господином», который преодолевает страх смерти и наказания и преобразует природное бытие (которое в данном случае выражает себя в качестве бытия социального) посредством свободного действия или борьбы. Полемизируя с Аристотелем, который считал, что господа и рабы «принадлежат словно двум различным "видам" животных, видам "вечным", или не сводимым один с другим», Гегель, в интерпретации Кожева, исходит из того, что

> Господство и Рабство не *даны* налично, это не *врожденные* свойства. Во всяком случае, поначалу все совсем не так, Человек не *рождается* свободным или рабом, но *сотворяет себя* тем или другим посредством свободного или произвольного Действования. Господин – это тот, кто пошел до конца в Борьбе, был готов умереть, если не добьется признания, тогда как Раб испугался смерти и добровольно подчинился, он признал Господина, не будучи им признан. Одна и та же прирожденная животная природа была преобразована посредством свободного Действия (Борьба) в человеческую – рабскую или свободную: Господин мог сделаться Рабом, Раб – Господином (ВЧГ, 615).

Раб, восставший против господина и убивший его, рассматривается «наличным социальным Миром» как преступник, однако допустим, рассуждает далее Кожев, что

> это убийство кладет начало победоносной революции. В единый миг общество делает из убийцы героя. И в этих обстоятельствах он – действительно герой, образец добродетели и гражданственности, идеал человека. Человек, следовательно, может превратить преступление в добродетель, нравственную или антропологическую ошибку – в истину (ВЧГ, 576).

«Ревнивец» Поплавского, восставший против своего рода, то есть «наличного природного Мира», переводит, сам того не осознавая, свое действование из этого природного мира в мир социальный и начинает «антропогенную Борьбу», которая и порождает собственно Историю. «Ревнивец» перестает быть рабом и, становясь преступником, «снимает» свою рабскую «природу» и делается свободным (ВЧГ, 615). Если его действование приведет в конечном счете к тому, что он смог захватить власть над другими людьми, то тогда он станет господином, свобода которого будет только, как говорит Гегель, «тетической» или «тождественной», то есть господин будет «свободен только в себе» (ВЧГ, 616), а не для себя, поскольку его свобода опосредована тем, что раб признает её за ним, отказываясь от своей собственной свободы.

Согласно Кожеву,

> для Гегеля История начинается не ранее «первой» схватки в Борьбе за Признание, которая будет тем, чем она и является, т. е. антропогенной Борьбой, только в том случае, если в ней рискуют собственной жизнью. И История в целом есть не что иное, как эволюция «противоречия» (Widerspruch), рожденного «непосредственным» (unmittelbar) разрешением этого первого общественного, или человеческого, конфликта, приведшего к противопоставлению (Entgegensetzung) Господства и Рабства. Согласно Гегелю, История не имела бы никакого смысла, никакого оправдания и вообще была бы невозможна, если бы Человек не был смертным (ВЧГ, 648).

Свобода господина есть прежде всего свобода распоряжаться не только жизнью раба, но и своей собственной жизнью, рискуя ей в борьбе за признание со стороны других господ. Господин свободен убивать других и свободен убить себя, и этим радикально отличается от раба, отказавшегося от свободы ради сохранения жизни. Характерно, что Кожев вспоминает здесь об инженере Кириллове из «Бесов» Достоевского, который (Кириллов) лишает себя жизни из «чистого тщеславия» (ВЧГ, 618), на что не способно ни одно животное (читай – раб).

> …именно с помощью отрицающих Действий подобного рода Человек осуществляет и обнаруживает свою свободу, т. е. свою человечность, которая отличает его от животного (ВЧГ, 618).

Итак, господин – это человек, осуществляющий свою свободу, в то время как раб – это человек, добровольно отказавшийся от нее. Но сам факт этого отказа уже отличает раба от животного, для которого свободы вообще не существует. «Прирожденная животная природа»

была преобразована, в случае раба, в человеческую рабскую природу путем отказа от «свободного Действия». Однако, как настойчиво указывает Кожев, интерпретируя Гегеля в марксистском духе, раб может «снять» свою рабскую природу и сделаться свободным за счет своего труда на благо господина. Как это ни парадоксально звучит, именно труд оказывается таким же «явлением» «отрицательности», как и борьба и риск. В самом деле, работая принудительно на господина, раб вынужден подавлять свои собственные инстинкты,

> он должен совершать насилие над своей «природой», стало быть, отрицать, или «снимать», ее в качестве *налично-данной*, т. е. в качестве животной. Следовательно, будучи Актом само-отрицания, Труд является Актом само-созидания: он осуществляет и обнаруживает Свободу, т. е. автономию по отношению к налично-данному вообще, и в частности к тому налично-данному, каковым являешься сам; он созидает и обнаруживает человечность того, кто трудится. В Труде и посредством Труда Человек отрицает себя в качестве животного так же, как это происходит в Борьбе и посредством Борьбы (ВЧГ, 619).

Для нас чрезвычайно важно, что Кожев дает сжатое изложение своего видения этой части ФД уже на семинарах 1933–1934 года, в частности, тех из них, которые были посвящены идее смерти у Гегеля (полный текст двух лекций был опубликован Кено в качестве приложения к ВЧГ). Не только статья ЛиО, но и другие тексты Поплавского несут на себе, по нашему убеждению, отпечаток этих спекулятивных построений, что доказывает, что поэт скорее всего посещал занятия Кожева с самого их начала. Так, в «Идее смерти в философии Гегеля» Кожев говорит:

> Господин очеловечивается (осуществляется как Господин, как специфически человеческое бытие) благодаря признанию со стороны Раба, к которому он его вынуждает, идя на «противоестественный» *риск*, от которого будущий Раб отказывается. Что же касается Раба, то его очеловечивает (делает Рабом, а это – еще один способ быть Человеком) *осознание* своей сущностной конечности, осознать которую его заставляет страх смерти, испытанный в ходе *Борьбы за признание*, т. е. в чем-то таком, что не обусловлено чисто биологической необходимостью. […]
>
> Раб осуществляет и совершенствует свою человечность, *трудясь* на Господина. Но этот рабский, или подневольный, Труд становится человекообразующим лишь в той мере, в какой он рожден Страхом смерти и сопровождается осознанием собственной сущностной конечности тем, кто этим трудом занят (ВЧГ, 711).

Если свобода господина есть свобода потребления продуктов рабского труда, то свобода раба есть свобода труда производить то, чего в природе еще нет. Преобразовывая наличный мир, раб преобразует и себя самого, «он сам себя изменяет, сам *творит* себя *не таким,* каким был себе *налично дан» (ВЧГ, 620).* В этом плане от отличается от господина, который ничего не преобразует и, более того, потребляет то, что ему поставляет раб. Отсюда следует вывод о том, что если господин и развивается, то это пассивная эволюция, «сходная с эволюцией Природы или какого-нибудь животного вида. Раб, напротив, развивается по-человечески, т. е. осознанно и по своей воле, значит действенно, или свободно (со знанием дела подвергая себя отрицанию)» (ВЧГ, 620–621). Господин «претерпевает» Историю, раб ее творит. Вот что об этом говорит Кожев в 1933–1934 году:

> В противоположность Господину, навек застывшему в своей господской человечности, Раб свою человечность, по рождению рабскую, развивает и совершенствует. Он поднимается до речевого мышления /pensée discursive/ и вырабатывает абстрактное понятие свободы; он также сотворяет себя свободным Гражданином, который, преобразуя налично-данный Мир своим Трудом на Службе у общественности, в конечном счете достигает полного *удовлетворения*. Стало быть, это Раб, а не Господин, оказывается собственно Человеком, индивидуумом, свободно творящим Историю. Но не будем забывать о том, что Служба и Труд будут свободными и творческими лишь в той мере, в какой им сопутствует Страх, рождающийся из сознания смерти. Значит, в конце концов, не что иное, как сознание смерти, делает человека Человеком и составляет последнее основание его человечности (ВЧГ, 711–712).

Поскольку господин никогда не откажется от своего господства, раб неизбежно, в процессе эволюции его самосознания, придет к необходимости окончательно освободиться и «стать действительно другим»:

> Но это последнее преобразование, или «обращение», Человека оказывается Борьбой не на жизнь, а на смерть лишь потому, что праздного Господина нельзя «перевоспитать», поскольку мирное [пре]образование-воспитание (Bildung) Человека возможно только как Труд. Раб обязан упразднить Господство с помощью не-диалектического упразднения Господина, отстаивающего свою (человеческую) себетождественность, он должен истребить его, обречь на смерть. Это истребление осуществляется (se manifeste) в ходе – и

> посредством – последней Битвы (Lutte finale) за Признание, необходимо требующей от освобождающегося Раба, чтобы он поставил на карту свою жизнь (ВЧГ, 623).

«Не-диалектическое упразднение Господина» – это революция и террор[14], который за ней с неизбежностью следует. Террор является вторым этапом подлинной революции, то есть такой революции, которая и в самом деле осуществляет идею «абстрактной» или «чистой» свободы, с необходимостью проявляющей себя как «отрицательность», иначе говоря, смерть. Не случайно Кожев говорит об этом именно в рамках цикла лекций об идее смерти у Гегеля (развернутая интерпретация будет дана на семинарах 1936–1937 учебного года):

> Сущность индивидуальной свободы, следовательно, составляет Отрицательность, которая обнаруживается в чистом, или «абсолютном», виде как смерть. И поэтому, когда «чистая», или «абстрактная», свобода осуществляется в социальной плоскости в ходе второго этапа подлинной Революции, т. е. такой революции, которая и в самом деле *отрицает* налично-данные социальные обстоятельства, свобода необходимо должна проявиться в виде насильственной коллективной смерти, или «Террора»[15] (ВЧГ, 693).

Характерно, что Олег, автобиографический герой романа «Домой с небес», приходит в конце своего духовного пути[16] к необходимости принять, как сказал бы Кожев,

> новую установку (attitude) сознания по отношению к Anderssein (инобытию). Разумный Человек больше не отрицает эмпирической реальности: он ее принимает, он ею интересуется и наблюдает ее (Beobachtung). Позже он начнет изменять реальный мир (глава VI), и именно благодаря его преобразующему действованию Мир станет Духом, Geist (ВЧГ, 95).

Внутренний монолог Олега, которым завершается роман, как раз и фиксирует эту тенденцию перехода от наблюдения за миром и за собственным созреванием к активному участию в Истории:

> Ты один из тех, кто сейчас оставлены в стороне, которые упорно растут, как хлеб под снегом, в ковчег нового мирового потопа – мировой *воины*. Ковчег, который ныне строится на Монпарнасе; но если потоп запоздает, ты погибнешь, но и это перенесешь спокойно, так же, как перенес, принял уже гибель своего счастья или заочную гибель своих сочинений… [17]

Несомненно, что монпарнасский ковчег не поплывет без помощи «Божества и его медиумов»[18], но несомненно и то, что Божество это скорее является воплощением Абсолютного духа, нежели персонифицированным христианским Богом. Прийти к Geist можно лишь через негативность революции, как утверждает Поплавский в полном согласии с Кожевом[19]:

> Если бы революции не случилось, ты был бы сейчас, в тридцать один год, старый, растраченный, излюбившийся, исписавшийся человек, и ничего не было бы в тебе напряженного, аскетического, электрического, угодного Богу… Дух, как электрическая туча, вечно не реял бы над твоей пустыней, над твоей берлогой в пустыне, где кости отделились от тела (ДсН, 429).

И все-таки хотя революция и оказала неоспоримое воздействие на героя, он лишь готовится к «действованию» и пока еще не готов в полной мере стать «деятельным гражданином» всеобщего и гомогенного государства, воплощением которого Гегель, если верить Кожеву, считал империю Наполеона. Олег являет собой пример типичного интеллектуала, чья индивидуальность, по Гегелю, «видит себя реальной в себе самой и для себя самой» (die Individualität, welche sich an und für sich selbst reel ist). Согласно комментарию Кожева, действование интеллектуала «обращено на себя и само себя выражает», причем такое действование есть ни что иное, как литературная деятельность (ВЧГ, 109).

Интеллектуал выражает лишь собственную «природу», но не «творит самого себя», в отличие от человека действования.

> Природа эта – человеческая, поясняет Кожев в лекциях 1935–1936 года, поскольку он живет в обществе и «образован» (gebildet) созидательным *действием* других. Значит, говоря о своей «природе», он будет говорить о Человеке. Но то, что он о нем скажет, не будет правдой, потому что ему не дано понять, что «истинное *бытие* человека – это его *действие*» (ВЧГ, 110–111).

Кожев здесь как будто метит (но лишь «как будто») в адептов литературы «человеческого документа»[20], среди которых и Поплавский, заявлявший, на заседании Франко-русской студии[21], посвященной Достоевскому (18 декабря 1929 года), что «существует только внутренняя жизнь человека и литература, как личный документ»[22].

Загадка Олега как раз и заключается в том, придет ли он к взаимодействию с вещью (внешней)» или же продолжит «бездействовать», поскольку ему «достаточно «внутренних средств» (ВЧГ, 111).

Во втором случае он неизбежно столкнется со скукой, которая рождается как раз от бездействия, заполняемого *стоической болтовней*:

> Стоическая идеология была придумана для оправдания бездействия Раба, его отказа от *борьбы* за *воплощение* идеала свободы. Эта идеология, следовательно, встает на пути Человека действия: она понуждает ограничиться *разговорами* (ВЧГ, 229).

Однако скука понуждает человека попытаться «обрести удовлетворение только посредством действия»:

> Но действовать – это преобразовывать реальное, *отрицать* налично-данное. В случае Раба действенным действием было бы отрицание Рабства, т. е. отрицание Господина, значит, ему пришлось бы рисковать жизнью в Борьбе. Раб еще не осмеливается на это. Но коль скоро скука все же подталкивает его к действию, он довольствуется тем, что пытается сделать, так сказать, «действенной» саму мысль. Мыслью начинает он *отрицать* все налично-данное. Из стоического Раба он превращается в Раба *скептически-нигилистического*.
>
> Эта новая позиция (attitude) находит высшее выражение в Солипсизме: отрицается значимость, сама реальность всего того, что не есть Я; чисто *абстрактный*, словесный характер этого отрицания компенсируется его глобальностью и радикализмом (ВЧГ, 229–230).

По сути, гегелевский скептик, который олицетворяет собой второй этап диалектики господства и рабства, несет в себе главную сущностную характеристику интеллектуала, а именно действование исключительно мышлением, для него «коллективное *действование,* означает только то, что его мышление должно стать всеобщим, всеобще значимым» (ВЧГ, 115).

Хотя Кожев впервые обращается к феномену скуки у Гегеля лишь на семинарах 1937–1938 года, его рассуждения отсылают к более ранним семинарам. Так, намечая ход своей мысли по поводу диалектики самосознания раба, Кожев указывает, что тот «свободен только в мыслях, его свобода – мысленная. Поначалу ему кажется, что этим можно обойтись. Но он убеждается на опыте в нежизненности подобной позиции» (ВЧГ, 65).

Эта позиция нежизненна, потому что, доведенная до крайности, она подвергает сомнению саму необходимость существования других людей, но также и самого скептика-нигилиста:

> Если принимать нигилизм всерьез, так надо покончить с собой, прекратить всякую деятельность и – вследствие этого – жизнь. Но *радикальный* Скептик не интересует Гегеля, поскольку он, по

> определению, сходит со сцены, убивает себя, перестает быть и, значит, перестает быть человеческим существом, движущей силой исторического развития. Только *продолжающий жить* Нигилист представляет для него интерес (ВЧГ, 230).

Финал романа «Домой с небес» демонстрирует, что Олег нащупывает третий путь, который проведет его между «звездой подвижничества» и «звездой самоубийства» (ДсН, 429), доселе казавшимися ему единственными альтернативами. Первая звезда символизирует путь на «небеса», в мистические сферы потустороннего, вторая горит над тем, кто вернулся с небес «домой», на землю. Но вернувшись на землю, Олег продолжает жить и мыслить, более того, он мыслит свою жизнь как «проект», направленный на действование, на активное участие в Истории. Удовлетворится ли он разговорами о «проекте», и тогда ему неизбежно станет скучно, либо попытается реализовать его? Вопрос остается открытым, как открыт финал самого романа.

Надо сказать, что опасность заскучать довольно велика: разве не повторяет Олег «как выстрел в упор, поразившую его» фразу Рембо «Je ne travaillerai jamais»[23]? В ЛиО Поплавский подводит под понятие скуки историософскую базу, утверждая, что скука появляется только у народов, признающих личность, то есть в Греции и наследующей ей Западной Европе. Особенно много личностей «развелось» в эпоху Ренессанса и в эпоху капитализма, что неизбежно порождает чувство «мертвого одиночества», тоски, равнодушия к другим и скуки. «…жизнь Рембо и Бодлера есть откровение индивидуалистической Европы о самой себе» (ЛиО, 403), то есть, другими словами, Рембо и Бодлер олицетворяют собой ту «вторую диалектическую ступень», которая «снимает» первую, а именно ступень родового общества, и подготавливает третью ступень, которая необходимым образом будет синтезировать в себе первые две.

В сущности, Рембо и Бодлер, так же, как и Олег, суть типичные гегелевские «буржуазные интеллектуалы», которые не являются ни господами, ибо не имеют рабов и не участвуют в антропогенной борьбе за признание (Anerkennen), ни рабами, поскольку не работают (физически), но и не борются, не попадая при этом в рабство. Как поясняет Кожев,

> не будучи Рабом, Интеллектуал может избавиться от существенно рабской стороны Христианства, а именно, от его теологического элемента, от потустороннего. Но не будучи Господином, он может удержать элемент Единичности, «индивидуалистическую» идеологию христианской антропологии (ВЧГ, 245).

Олег к тому же никак не может преодолеть в себе элементы «несчастного сознания», которое порождается проекцией диалектики господства и рабства в сферу потустороннего. На этом этапе развития человеческого Духа, человек мыслит себя уже рабом не земного господина, а господина небесного, христианского Бога:

> У верующего есть Selbstbewußtsein, иначе говоря, он сознает себя и свою противоположность миру; он отделяет себя от мира. Это отделение делает его несчастным, и он делает несчастье содержанием своего религиозного сознания. Если он отделяет себя от мира, так это потому, что он все еще Раб и живет во враждебном мире (мире Господина), в котором не получил признания. И он становится рабом Божьим. Теперь он – на равных со своим Господином в том смысле, что оба они – и Раб, и Господин – одинаково рабы Божьи. Но *на самом деле* он *несвободен*: равенство в рабстве, во взаимном не-признании (ВЧГ, 78).

В письме к Юрию Иваску от 30 июля 1932 г. Поплавский настойчиво повторяет, что лично он (как и другие младоэмигранты) останется христианином и не переступит через насилие, хотя и понимает, что грядущая мировая война и революция неизбежны и даже благотворны с точки зрения диалектики Истории:

> Мы здесь живем острым чувством приближения европейского апокалипсиса, и все коммунисты в душе, в сердце, но все же через «девочку Достоевского» мы никогда не перешагнем и останемся вне гибели мира, в катакомбах и в подполье. Однако я признаю, что готовящаяся мировая война есть прямое нападение на рабочий класс, и он только защищается, идя в революцию. Однако христианство мне лично запрещает защищаться.
>
> Вы не можете представить, как капиталистический строй всем надоел, надоел, надоел, и самому себе больше всех. Я как «непротивленец» не буду участвовать в революции, но так будет легче дышать и мне. «Звериного времени» я не очень боюсь, если только жить останусь. Ибо я подымаю одною рукою три пуда и готов работать даже и тяжело. Что до бедности, то беднее моего вообще быть нельзя[24].

Спустя три года, осенью 1935 г., эта позиция непротивленчества уже не кажется писателю такой очевидной; во всяком случае, Олег, как мы видели, склоняется к тому, чтобы активнее участвовать в борьбе, то есть приобрести «опыт смерти»[25].

Коммунизм Поплавского не имеет ничего общего с советским режимом, который писатель ставит на одну доску с фашистским. Эти режимы покупают «свое могущество возвращением к доистории, то есть к этапу приказания и подчинения» (ЛиО, 404). Доистория – это, как сказал бы Гегель, «налично-данное Бытие» или Природа. «В сущности, фашизм и коммунизм есть возвращение России и Германии к природе»[26], – так завершает свою статью Поплавский.

Популярность фашистских и коммунистических идей связана как раз с тем, что «люди капиталистического мира» вспоминают, в «разделенности, замкнутости, клеточности Европы», о «древних коллективистических цивилизациях как о золотом веке, не понимая, что они никогда не могли бы там ужиться» (ЛиО, 403). Поплавский предлагает другой путь – «свободно принятый коммунизм»:

> Скажу прямо, что свободно принятый коммунизм кажется мне третьей диалектической ступенью, включающей в себя возврат и отменение, сохранение частичного добра, достигнутого уже в двух первых (ЛиО, 403).

В сущности, такой коммунизм будет концом Истории, поскольку будет означать диалектическое «снятие», то есть упразднение тезиса господства и антитезиса рабства с одновременным сохранением того, что в них «есть сущностного или собственно человеческого» (ВЧГ, 623).

Не вдаваясь сейчас в дискуссии о том, что же Кожев имел в действительности в виду, когда выдвинул свой знаменитый тезис о конце Истории (которого нет в эксплицитной форме у Гегеля)[27], укажу лишь на то, что конец Истории, хоть и мыслится интеллектуалом, осуществляется совсем не им, а гражданином. В самом деле, интеллектуал, не будучи ни господином, ни рабом,

> может в этом *ничто*, в этом отсутствии всякой предзаданной *определенности* в известном смысле «осуществить» чаемый синтез Господства и Рабства: он может его *замыслить*. Только что, не будучи *ни* Господином, *ни* Рабом, т. е. устраняясь от всякой Работы и от всякой Борьбы, он не может на самом деле *осуществить* открывшееся ему: без Борьбы и без Труда этот задуманный Интеллектуалом синтез остается чисто *словесным* (ВЧГ, 245).

Между «готов работать даже и тяжело», как декларирует Поплавский в письме к Иваску, и «я никогда не буду работать», как говорит Олег, повторяя Рембо, как раз и располагается зона дискурса, в которой «действует» интеллектуал. Позиционируя себя как «стоящего над схваткой», он считает, что «коллективное *действова-*

ние означает только то, что его мышление должно стать всеобщим, всеобще значимым» (ВЧГ, 114–115). Как учит Кожев, «интеллектуалы непременно заканчивают: *a)* либо тиранией (они силой навязывают бессмысленные законы), *b)* либо анархией (противоречивые законы, беззаконие)» (ВЧГ, 118).

Понимая в принципе эту опасность, Поплавский указывает в «Личности и обществе», что для его понимания коммунизма характерно «точное разделение нерушимой области личного и свободного от столь же нерушимой области обязательного и коллективного. И в этом все, ибо перегнуть в одну сторону – анархия, перегнуть в другую – деспотия» (ЛиО, 403).

Ближайший друг поэта Николай Татищев фиксирует в своих воспоминаниях, что незадолго до смерти Поплавский сказал ему о необходимости избавиться от книг, как своих, так и чужих. «Не нужно, ничего не нужно. И читать не хочется»[28], – будто бы заявил он. Татищев трактует это как желание освободиться от земного, чтобы нищим предстать перед Христом. «Не сразу к нищете приходит человек, сбросив лохмотья своих знаний, мыслей, ощущений, гордого ощущения всей силы своей личности»[29], – резонерствует Татищев, явным образом проецируя свои собственные мировоззренческие установки на своего друга. Во всяком случае, статья «Личность и общество», а также финал романа «Домой с небес», финал, открытый историческому будущему, финал-«проект», в кожевовском и сартровском понимании этого слова (вспомним финал романа «Тошнота», задуманный еще в начале 1930-х гг. и называвшийся первоначально «Меланхолия»), заставляют усомниться в таком прямолинейной и ангажированной трактовке человеческого и писательского пути Бориса Поплавского.

Примечания

[1] Возможно, речь идет о наброске готовившегося Поплавским устного выступления на одном из многочисленных заседаний и диспутов, которые проводили русские эмигранты в Париже.

В третьем номере журнала «Встречи» за тот же 1934 год была помещена анкета с таким же названием, на которую дал свой ответ и Поплавский.

[2] Среди множества англоязычных и франкоязычных работ о Кожеве укажем лишь на две его содержательные биографии: *Auffret D*. Alexandre Kojève: la philosophie, l'État, la fin de l'Histoire. Paris: Grasset, 1990; *Filoni M.* Il filosofo della domenica: La vita e il pensiero di Alexandre Kojève. Torino: Bollati Boringhieri, 2008 (французский перевод в 2010 г.).

В России признанным знатоком философии Кожева является А.М. Руткевич.

[3] Школа, основанная в 1868 г., обладает особым административным и академическим статусом, отличным от статуса университетов. Вплоть до 2010 г. преподавание гуманитарных наук осуществлялось в историческом здании Сорбонны, поэтому Школа часто воспринималась как часть этого старейшего университета Франции. См. об истории Школы: *Козлов С.Л.* Сообщество выскочек. «Субъективный фактор» реформы высшего образования во Франции эпохи Второй империи // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 583–606; *Козлов С.Л.* Из истории интеллектуального предпринимательства во Франции: Как была создана Практическая школа высших исследований // Пермяковский сборник. М.: Новое издательство, 2010. Ч. 2. С. 400–442.

[4] О романах Реймона Кено сам Кожев напишет статью, в название которой – «Романы Мудрости» – он вынесет одно из ключевых понятий своей трактовки Гегеля; см.: *Kojève A.* Les romans de la Sagesse // Critique. 1952. N 60. P. 387–397.

[5] См., например: *Jarczyk G., Labarrière P.-J.* De Kojève à Hegel: 150 ans de pensée hégélienne en France. Paris: Albin Michel, 1996.

[6] См.: *Tokarev D.* Les auditeurs russes « inaperçus » (Gordin, Tarr, Poplavskij) du séminaire hégélien d'Alexandre Kojève à l'Ecole pratique des hautes études, 1933–1939 // Revue des études slaves. 2017. Tome 88. N 3. P. 495–514.

[7] См.: *École pratique des hautes études.* Section des sciences religieuses. Annuaire 1935–1936. P. 80 (Ежегодник отражает занятия, проходившие в предыдущем учебном году.)

[8] См.: *Tokarev D.* In "the Paradise of Friends": Boris Poplavskii's Novel "Homeward from Heaven" in the Light of Alexandre Kojève's Seminar on Hegel // Slavonic and East European Review. 2018. Vol. 96. N 2. P. 181–207.

[9] *Поплавский Б.* (Личность и общество) // Поплавский Б. Собр. соч.: в 3 т. / Сост. А.Н. Богословский, Е. Менегальдо. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2000–2009. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма. С. 400–401. В дальнейшем ссылка на данный текст дается непосредственно в статье с указанием названия (ЛиО) и страницы.

[10] *Поплавский Б.* Личность и общество (ответ на анкету журнала «Встречи») // Там же. С. 138.

[11] *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля / Пер. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003. С. 610. В дальнейшем ссылки на данное издание даются непосредственно в тексте статьи с указанием названия (ВЧГ) и страницы. Подчеркнутые номера страниц указывают на высказывания Кожева, которые хронологически совпадают со временем написания анализируемой статьи Поплавского.

[12] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 64.

[13] Это один из любимых образов Бердяева, заимствованный, в частности, у Иоганна Якоба Бахофена. Статья Поплавского свидетельствует и о знакомстве с книгой «Смысл истории» (1923), в которой Бердяев подробно останавливается на месте Ренессанса в истории человечества. См.: Токарев Д.В. «Около Истории»: Борис Поплавский в идеологическом и политическом контексте // Авангард и идеология: русские примеры. Белград: Филолог. ф-т, 2009. С. 208–221.

[14] Кожев анализирует период Французской революции в подглавке «Die absolute Freiheit und der Schrecken (Абсолютная свобода и ужас)». Кожев переводит *Schrecken* именно как *Terreur*, что по-французски означает и «ужас», и «террор». В переводе под редакцией Э.Л. Радлова (1913) и в переводе Густава Шпета (1935–1937, издан в 1959 г.) это слово переводится как «ужас». Надо сказать, что у Гегеля слово *Schrecken* используется в этой подглавке всего два раза (не считая названия), а у Кожева слово *Terreur* пять раз. Именно слово «террор», так настойчиво внедряемое в сознание слушателей, позволяет Кожеву предельно конкретизировать абстрактные спекуляции Гегеля.

[15] И далее: «На втором этапе Революции стремящиеся к "абсолютной свободе" революционеры как отдельные единичности противостоят воплощенному в Государстве всеобщему. Их противостояние абсолютно, они хотят подвергнуть наличное Государство полному отрицанию, полностью его уничтожив. Государство, следовательно, может сохраниться, а *общая* воля – исполниться только при условии отрицания этих самых "единичностей", отрицания столь же полного, каким является или хочет быть их самоутверждение посредством негации *всеобщих* реальностей. И поэтому "мудрость правительства" проявляется на этом втором этапе в виде Террора. Но мы видели, что пойти навстречу смерти в отрицающей борьбе как раз и значит самым аутентичным образом обнаружить и осуществить абсолютную индивидуальную свободу. Стало быть, именно в обстановке Террора и с его помощью эта свобода получает распространение в обществе, и ее не достичь в Государстве, где проявляется "терпимость", в Государстве, которое так несерьезно относится к собственным гражданам, что не обеспечивает им политического права на смерть» (ВЧГ, 693–694).

[16] Если «небеса» для Олега – это смешанный духовно–астральный план, то после своего путешествия «на землю» он попадает в какой–то третий «план» бытия, ни духовно–астральный, ни земной.

[17] *Поплавский Б.* Домой с небес // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 2: Романы. С. 428 (далее – ДсН).

[18] Там же.

[19] «Когда совершается преобразование Природы в *Welt* (исторический мир)? Когда имеет место *Борьба,* т. е. осознанный риск жизнью, когда заявляет о себе Негативность, осуществляющаяся как *труд.* История – это история кровопролитной борьбы за признание (войны, революции), это история преображающего Природу труда» (ВЧГ, 63–64); «Как конечность, или временность, отрицательность, или свобода, смерть, служит одновременно последним основанием и первым движителем Истории. Потому-то и неизбежны в Истории несущие смерть войны и кровавые революции» (ВЧГ, 696).

[20] См.: *Яковлева Н.* «Человеческий документ»: история одного понятия. Хельсинки, 2012 (Slavica Helsingiensia 42).

[21] См.: *Токарев Д.В.* «Русская душа» и «esprit français»: обсуждение художественных и идеологических проблем на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929–1931) // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Петрополис, 2010. С. 457–478.

[22] *Поплавский Б.* Заметки о Достоевском // Поплавский Б. Собр. соч. Т. 3. С. 104.

[23] «Я никогда не буду работать». Эта фраза взята из четвертого текста «Поры в аду», носящего заглавие «Бред I. Неразумная дева. Инфернальный супруг».

[24] *Поплавский Б.* Собр. соч. Т. 3. С. 484–485.

[25] Характерно, что в своем финальном монологе Олег проецирует себя в прошлое, принимая обличия акторов смерти: «Ты сам в прошлых жизнях своих или в теле отцов своих высылал, расстреливал за убеждения, жег рукописные книги, из-за ослепительной духовной ненависти ты так же понимал себя как мстителя, судью, судьбу […]» (ДсН, 428).

[26] История советской России и фашистской Германии поэтому так же «скучны», как и история Египта, но скучны именно с точки зрения «скучающего» интеллектуала. Сами же подданные этих государств скуки не испытывают, поскольку фактически сведены на уровень «ученых» животных.

[27] См., например: *Kervégan J.-F.* Au-delà de l'histoire: le Livre et la fin du Sage // Philosophie. Septembre 2017. N 135. P. 78–91.

[28] *Татищев Н.* Из разговоров с Борисом Поплавским // Поплавский Б. Собр. Соч. Т. 3. С. 501.

[29] Там же. С. 502.

А.Ю. Зиновьева

Русская революция в образах революции французской: опыт Марины Цветаевой

В творчестве Марины Цветаевой русская революция воплощается и осмысляется на самых разных уровнях, причём они не обязательно сменяют друг друга во временной последовательности, но, скорее, сосуществуют, иногда соответствуя определенным жанрам цветаевского творчества, параллельно работающим системам цветаевского поэтического мышления.

Если все же начать с конца и обратиться к наиболее зрелой поэзии Цветаевой, ко времени больших поэм, созданных с учетом опыта Р.М. Рильке и – шире – западноевропейского модернистского поэтического письма, и к позднейшим стихотворениям, то можно сказать, что Цветаева воспринимает революцию как безличный ужас, накатывающий на человека, подобно стихии или болезни, уничтожающий и пожирающий и никак не персонализированный, проявляющий себя молчаливым явлением природного мира или таким же мнимо природным знаком, грозным кошмаром горячечного человеческого воображения. Стихотворение «Бузина» (1931–1935):

Бузина багрова, багрова!
Бузина – целый край забрала
В лапы. Детство мое у власти.
Нечто вроде преступной страсти,
Бузина, меж тобой и мной.
Я бы века болезнь – бузиной
Назвала…[1]

Написанная ранее поэма «Красный бычок» (1928):

Я – большак,
Большевик,
Поля кровью крашу.
Красен – мак,
Красен – бык,
Красно – время наше!

Это представление о революции потому и может быть сочтено более зрелым, что, в какой-то степени, перекрывает все прежние

© 2018 Александра Юрьевна Зиновьева. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

цветаевские варианты понимания трагических событий, подводит под ними черту, хотя вместе они красноречиво рисуют неожиданное многообразие нечеловеческой действительности и героические усилия поэта по её осмыслению. Есть наметившийся очень рано в прозаическом творчестве (начиная с октября-ноября 1917 г. – «Октябрь в вагоне») путь осмысления способа существования отдельного человека и распадающегося на лица человеческого сообщества в ранее немыслимых, невыносимых, пограничных, отрицающих все прежние меры и нормы условиях революционного быта. В такого рода полудневниковой прозе, записях в рабочих тетрадях Цветаева выступает весьма проницательным (противно ее, ею же утверждаемой, репутации лирической близорукости к «земным приметам») наблюдателем, повествователем экзистенциалистского толка, изображающим, как в ситуации, когда с человека спадают прежние одежды, оставляются защитные привычки и обыкновения, общественные ритуалы (вплоть до надобности регулярно мыть голову или пол), единственной основой бытия становится индивидуальный выбор, отчаянная приверженность лучших (душой живущих, по Цветаевой – поэтов и понимающих) ценностям этико-эстетическим, аскетическим (для Цветаевой неразрывно слитым).

Есть взгляд на революцию из глубины сотворяемого Цветаевой русского мифа (цикл «Стенька Разин», 1917, поэмы «Царь-Девица», 1920, «Переулочки», 1922, «Егорушка», 1928) – активно противостоящего представлению о «русской душе», например, Николая Бердяева, мифа, вне какого-либо мессианства связывающего у Цветаевой революционную стихию с народными фольклорными представлениями о воле/неволе, разгуле и другой стороне – оборотничестве, подмене, обмане.

Есть – пожалуй, в России наиболее известная в силу ее былой запретности и экзотичности для советского читателя – мифологизация белого движения, его обреченно-рыцарственной составляющей, впрочем, для самой Цветаевой носящей условный характер даже в самом знаменитом собрании стихотворений такого рода, «Лебедином стане», 1917–1922 (читатель же читал всерьез – по воспоминаниям современников, в «Новогодней» (1922) видели «свою» застольную не только позднейшие советские читатели, но и реальные эмигранты, прошедшие Гражданскую войну с Белой армией)[2].

Этот последний мифологизирующий способ понимания революционных событий в России не является целиком самостоятельным, а тесно связан с образами французской революции, позволяющими Цветаевой найти привычный ей литературный вариант рассказа о происходящем в 1917-м и последующем годах.

Стоит вспомнить, что усилиями советской власти уже в первые месяцы ее существования французская история делалась наглядным пособием, доступным любому обывателю в двух русских столицах (и не только в них), и безусловным руководством к действию для большевистских руководителей, в первые пореволюционные годы настойчиво подчеркивающих, что продолжают дело революции французской[3].

Ленинский план монументальной пропаганды, порученный для претворения в жизнь А.Ф. Луначарскому, очень быстро стал из слов делом: 14 апреля 1918 г. был подписан декрет СНК РСФСР «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции», московская же версия декрета – «О постановке в Москве памятников великим людям» – была утверждена 17 июля 1918 г. Из тридцати одного «революционера и общественного деятеля», кого надо было увековечить в гипсе ли, в цементе ли, девять предсказуемо оказались французами, разумеется, были там и революционные вожди – Марат, Дантон и Робеспьер. «Робеспьер» Б.Ю. Сандомирской, выполненный из пористого бетона, был установлен 3 ноября 1918 г. в Александровском саду напротив грота, и через несколько дней разрушился. Гипсовая «Голова Дантона» работы Н.А. Андреева была открыта 2 февраля 1919 г. на площади Революции (Воскресенской) и тоже была вскорости демонтирована. В августе-сентябре 1918 г. обелиск в честь трехсотлетия династии Романовых будет переделан в «Памятник-обелиск выдающимся мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся» (из того самого списка Наркомпроса). Цветаева, много времени (вынужденно и добровольно) проводившая на московских улицах, эти вдруг воплощавшиеся и исчезавшие фантомы французского прошлого отмечала (на ее собственное творчество максимальное воздействие оказал, пожалуй, деревянный с цементной персидской княжной «Стенька Разин с ватагой» (1919) С.Т. Коненкова). Цветаеву интересовало и воздействие скороспелых революционных изваяний на умы: в желании раскрасить храм Христа Спасителя, высказанном в разговоре двух солдат, она улавливала опыт осмысления коненковской скульптуры (Записная книжка 6, 1919).

Таким образом, не только естественное внутреннее сближение на основе очевидных исторических параллелей, но безусловность зрительного опыта влияла на обозначение во французском духе революционной Москвы, например, в цикле «Комедьянт» (1919, 19 часть) – своего рода поэтическом посвящении-обращении к любовно-творческому союзу с Павлом Антокольским, Ю.А. Завадским и без вести пропавшим в 1920 г. актере студии Е.Б. Вахтангова В.В. Алексеевым:

Друзья мои! Родное триединство!
Роднее чем в родстве!
Друзья мои в советской – якобинской –
Маратовой Москве!…
Я слушаю вас с нежностью и грустью,
Как древняя Сивилла – и Жорж Занд.

В финале стихотворения французская тема остается, но эпоха не выдерживается: заменить близкую по духу Жорж Санд, например, хронологически уместной, но издавна чуждой (поскольку антинаполеоновской) мадам де Сталь Цветаева была неспособна. Важно в «Комедьянте» и прилегающих к нему произведениях, вплоть до позднейшей «Повести о Сонечке» (1937), то обстоятельство, что обретая мнимо надежное поэтическое братство и человеческое товарищество, скрепленное и любовью, и дружбой творцов (как всегда у Цветаевой), поэт облекает его в одежды и высокие – в исторической перспективе – чувства одновременно деятельного, куртуазного, вольнодумного, либертенского, но способного на благородную жертву восемнадцатого века.

Революция, доступная человеческому пониманию и поэтической форме, то, в ней, что в принципе доступно (остальное пока остается вне поэзии) – это маскарад, костюмированное зрелище позапрошлого (восемнадцатого) века:

Плащ Казановы, плащ Лозэна. –
Антуанетты домино.

(из цикла «Плащ», II, 1918)

Французские фигуры гуманизируют, поэтизируют нелитературную реальность (как и Стенька с «персияночкой», вместе со своим прототипом и собратом-перевоплощением в глазах Цветаевой Б.А. Бессарабовым – персонажи русского карнавала). Андре Шенье, герцог Лозэн (Арман-Луи де Гонто-Бирон), Шарлотта Корде – лица, смутно различимые в реальности русской революции, и в случае выведения их из тени, облечения в плоть и кровь – придающие происходящему эстетический смысл.

Необходимо понимать, что Цветаева не столько ищет укрытия, спасения в веке восемнадцатом, сколько сознательно использует его образы, его язык, чтобы выдержать жизнь в духе изящной словесности, сделать ее выносимой. Неслучайно, спустя время в «Нездешнем вечере» (1936) она видит своего собрата по мирочувствованию такого рода в Михаиле Кузмине, неожиданно сближаемом именно с героическим Андре Шенье:

> Жеманности не было: было природное изящество чужой особи, особое изящество костяка (ведь и скелет неравен скелету, не только души!), был отлетающий мизинец чаепития – так в XVIII веке держал шоколадную чашку освободитель Америки Лафайет, так в Консьержерии из оловянной кружки пил наимужественнейший поэт Андрей Шенье – были, кроме личного изящества костяка – физическая традиция, физический пережиток, «манерность» -- рожденная. Была – севрская чашка. Был в Петербурге XX века – француз с Мартиники – XVIII-го.

В случае и Кузмина, и Цветаевой было бы особенно ошибочно говорить о легковесности или стилизаторском эскапизме такого жизненно насущного маскарада. Дневниковая запись в невыносимых условиях 1919 г.:

> О, как я бы воспитала Алю в XVIII в.! – Какие туфли с пряжками! – Какая фамильная Библия с застежками! – Какой танцмейстер!
>
> (Записная книжка 7, 1919–1920)

– не мечта о прекрасном и изящном на фоне голода и разрухи, но указание на эпоху позапрошлого века как вместилище экзистенциальных смыслов. Другое характерное замечание:

> Франция XVIII в. – точно я в ней жила – давно жила – нет, не жила – во сне видала!
>
> (Записная книжка 7, 1919–1920).

При этом гетевская Германия в той же записи ощущается днем сегодняшним: днем поэта-превозмогателя действительности, каким Цветаева всегда рисует И.В. Гете, по сравнению с днем вчерашним – высокого французского героизма, до которого в равной степени нужно поднять обывательский Веймар и погибающую от голода и разрухи в Москву.

> Гете видал Марию-Антуанетту 16?ти л[ет], проездом во Францию, в Страсбурге. – «Diese schone Junge Dame»… [«Эта прекрасная молодая дама…» (нем.)] Она ехала в стеклянной карете и смеялась.
>
> Гете мне кажется – вчера, Мария-Антуанетта – тысячу лет назад!»
>
> (Записная книжка 7, 1919–1920).

Ориентация на французское революционное время, разумеется, имеет у Цветаевой свою предысторию: она ощущает его вполне своим, внутренним, детским и отроческим, связанным с исповедуемым ею в юности культом Наполеона (демонстративность революционного отрицания также знакома Цветаевой изнутри: один из ее отроческих дерзких кощунственных жестов – домашняя икона, застав-

ленная в киоте изображением Наполеона, глядящего на горящую Москву); тем самым позже уже когда-то смиренная своим «культурным героем» революционная стихия кажется своей, родной, а потому и поэзией уже освоенной.

Диптих, посвященный Андре Шенье, включенный в «Лебединый стан» («Андрей Шенье», 1918) – своеобразная история «вочеловечивания» лирического «я», обретения соразмерной лирическому усилию повествовательской позиции вместо констатации ненужности и невозможности говорить, выход из хаоса. В первом стихотворении цикла читаем:

Андрей Шенье взошел на эшафот,
А я живу – и это страшный грех.
Есть времена – железные – для всех.
И не певец, кто в порохе – поет.

не отец, кто с сына у ворот
Дрожа срывает воинский доспех.
Есть времена, где солнце – смертный грех.
Не человек – кто в наши дни живет.

Героический аспект этого стихотворения выдержан в ампирно-благородных «давидовских» тонах, нечто сюжетно обратное «Клятве Горациев» (1784). Тем не менее, пока героическая стилизация право на жизнь и звучание отдельного поэтического голоса отрицает. Во второй же части цикла Шенье перестает быть знаком невозможности существовать и говорить, но почти становится Цветаевой-поэтом, они неразличимы, его юность (слабость) и мужественность (не физическая) оборачиваются почти женственностью в соединение с духовной мужественностью (знаковыми для Цветаевой):

Не узна́ю в темноте
Руки – свои иль чужие?
Мечется в страшной мечте
Черная Консьержерия.

Руки роняют тетрадь,
Щупают тонкую шею.
Утро крадется как тать.
Я дописать не успею.

Андре Шенье оказывается собой, человеком-поэтом в перспективе нечеловеческого времени, и в дальнейшем, в самых разных произведениях Цветаевой выступает мерой этого лирико-человеческого.

Из записной книжки 1919 г.:

> Андрей Шенье добивался чести защищать на Суде Короля»
>
> (Записная книжка 6, 1919).

Его именем Цветаева будет укорять Георгия Адамовича («Цветник», 1926) и Анатолия Штейгера (переписка 1936 г.); им заклинать память о погибшем Николае Гронском:

> Ибо даже прекрасная смерть Андре Шенье, символическая смерть поэта, обусловленная толпой, отравлена для нас своей датой: кануном падения Робеспьера, стало быть сознанием, что если бы отец не напомнил сыну маньяка еще один день… если бы прошел еще один день…
>
> («Поэт-альпинист», 1935);

и укажет на него как на своё alter ego в отчаянном московском письме 1940 г.:

> – о себе говорить не буду, нет, все-таки скажу – словом Шенье, его последним словом: – Et pourtant il y avait quelque chose la… [«Всё-таки здесь кое-что было» (фр.)] (указал на лоб)»
>
> (из письма В.А. Меркурьевой от 31 августа 1940).

При этом стихи самого Шенье Цветаеву интересуют куда меньше, чем, например, Пушкина или Лермонтова: ей важны свидетельства о Шенье, Шенье как знак, как камертон.

Иное измерение целительного присутствия героя французской смуты – персонаж пьесы «Фортуна» (1919) герцог Лозэн, средоточие высокой игры с судьбой и куртуазной авантюры, образец изящно-творческого взгляда на трагедию и историю, служащий себе (своей гетеанской изменчивой цельности) и любовной, не революционной стихии:

> Он шел,
> Куда вела его Фортуна.

Лозэна-писателя и мемуариста, как и Казанову-писателя Цветаева видит в тени этого амплуа.

> … – Итак, товарищ
> Год девяносто третий – с плеч долой!
> А с ним и голова! – Так вам и надо,
> Шальная голова, беспутный год,
> Так вам и надо за тройную ложь
> Свободы, Равенства и Братства!

…
И я, Лозэн, рукой, белей чем снег,
Я подымал за чернь бокал заздравный!
И я, Лозэн, вещал, что полноправны
Под солнцем – дворянин и дровосек!
Чем я рожден? – Усладой королев,
Опорой королей. – Цветком лилеи
Играл ребенком. – Что ж, мой юный лев,
За что умрешь сегодня? – За Вандею? –
– Нет, я останусь в Луврской галерее:
Против Вандеи генерал-аншеф.
Да, старый мир, мы на одном коне
Влетели в пропасть, и одной веревкой
Нам руки скрутят, и на сей стене
Нам приговор один – тебе и мне:
Что, взвешен быв, был найден слишком
легким…

Французский исторический и поэтический компонент оказывается для Цветаевой целительным и спасительным во всех смыслах: это своего рода живая вода. Ею она воскрешает в 1936 г. в мемуарной прозе Кузмина, ранее, в 1925 г. – Валерия Брюсова («Герой труда»), еще ранее – героя войны и героя театра А.А. Стаховича («Смерть Стаховича», 1919):

> Стахович – XVIII век… Ибо для того, Стаховича, смерть всегда случайность. Даже вольная. …Смерть Стаховича, вызванная 19-м годом и старостью, не соответствует сущности Стаховича – XVIII веку и молодости. Уметь умирать еще не значит любить бессмертье. Уметь умирать – суметь превозмочь умирание – то есть еще раз: уметь жить. Больше – и уже на французском (языке формул) скажу: Pas de savoir-vivre sans savoir-mourir. [«Нет уменья жить без уменья умирать» (фр.).] Savoir-mourir, обратно savoir-vivre [«Уменье умирать обратно уменью жить» (фр.).] – какое русское существительное! Счастлива, что следующей формулой ввожу его впервые: Il n'y a pas que le savoir-vivre, il y a ie savoir-mourir. [«Нет уменья жить, есть уменье умирать» (фр.).].

Парадоксальным образом в эту орбиту благородного бессмертия и эстетической состоятельности попадают даже кровавые родители революции. Характерно в очерке о Стаховиче:

> – Но я так плохо читаю… Как все поэты… Я никогда не решусь… (NB. Хорошо читаю – как все поэты – и всегда решаюсь.)

– Такая Шарлотта Корде? Я никогда бы не заподозрил Вас в робости!

И я, облегченно (словесная игра! То, в чем не собьют!):

– Благодарю за честь, но разве я перед Маратом?

(«Моя встреча со Стаховичем», 1919).

Стахович и Цветаева на мгновение примеряют на себя роли якобинца и жирондистки и тем самым их «окультуривают», к себе приспосабливают, кровь отступает перед куртуазной игрой.

В этом Цветаева позже останется верна себе, напишет в письме 1936 г. А.С. Штейгеру:

> Но для них это не были фразы, они за них – умирали (вспомните последнее письмо Софии Перовской – матери – о «воротничках», стоящее последнего: «Mon cher Papa» Шарлотты Кордэ)
>
> (Письмо А.С. Штейгеру от 1 сентября 1936 г.; письмо Ш. Корде цитируется по «Жирондистам» А. де Ламартина).

В 1930 г. – поэту Шарлю Видраку:

> Ваше милое четверостишие про тетушку, которая, подметая пол, нашла апельсин, полно смысла – и солнца: воскресенье: солнечный свет! пол: сияющий паркет! апельсин: оранжевый! – и старенькая тетушка, повязавшая голову, как Марат в ванне – но меня понесло и Вы уже досадуете.»
>
> (Черновик письма Шарлю Видраку, 1930, Сводные тетради 4.1, характерно, что в беловой версии письма Марат изъят, его головная повязка с давидовой картины заменена на более нейтральный фригийский колпак).

Террористы, тираноборцы, их жертвы и сподвижники – все окажутся исцелены и спасены изящной литературой. По этой удивительной логике эстетическое измерение отыщется у многих, объяснение ее права на существование – в очерке о Брюсове:

> Властолюбцы не бывают революционерами, как революционеры, в большинстве, не бывают властолюбцами. Марат, Сен-Жюст, по горло в крови, от корысти чисты. Пусть личные страсти, дело их – надличное. Только в чистоте мечты та устрашающая сила, обрекающая им сердца толп и ум единиц. «Во имя мое», несмотря на все чудовищное превышение прав, не скажет Марат, как «во имя твое» [имеется в виду 53-й псалом: «Боже, во имя Твое спаси мя…» (Пс 53:1). – *А.З.*], несмотря на всю жертвенность служения идее власти, не скажет Бонапарт. Сражающая сила «во имя твое».
>
> («Герой труда», 1925).

Эту романтическую литературную составляющую (литературе понятную) Цветаева отметит как для себя явную и в современности, как данность – в Ленине («чистоту мечты», «надличной», но личность сохраняющей, французским веком восемнадцатым освоенной), начисто отказываясь видеть ее в Троцком – провозвестнике мировой революции как кровавого безличного уничтожения и отрицания.

Итак, героическая составляющая французской революции изымается Цветаевой у большевиков, по-ленински выделявших ее террористическую уничтожающую основу, и становится особым языком, наполненным человеческим и поэтическим содержанием. Потому Цветаева и может произнести, противореча своему окружению, утверждающему обратное: «И не их [коммунистов. – А.З.] я ненавижу, а коммунизм. (Вот уже два года, как со всех сторон слышу: “Коммунизм ужасен, коммунисты прекрасны”.)» («Мои службы», 1918–1919). Деятелям русской революции раздаются героические амплуа. В этом смысле знаменитый девиз из «Лебединого стана» (стихотворение «Дон», 1, «Белая гвардия, путь твой высок», 1918): «Молодость – Доблесть – Вандея – Дон» звучит не столько утверждением благородства контрреволюции, сколько благородства вневременной эстетической меры, человечески приемлемой и поэтически доступной, нечеловеческому противостоящей и – звучащей по-французски, с которой – «нежной Францией» («Douce France») Цветаева в жизни попрощается в июне 1939 г.:

Мне Францией – нету
Нежнее страны –
На долгую память
Два перла даны.

Они на ресницах
Недвижно стоят.
Дано мне отплытье
Марии Стюарт.

Примечания

[1] Здесь и далее произведения М. Цветаевой цит. по след. изд.: *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подг. текста, комм. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994–1995; *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради / Подг. текста, предисл., комм. Е.Б. Коркиной, И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997; *Цветаева М*. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. / Сост., подг. текста, предисл., комм. Е.Б. Коркиной, И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 2000–2001.

[2] См., например: *Зноско-Боровский Е.А*. Марина Цветаева. Ремесло. Книга стихов. Воля России (Прага). 1924. № 3, февраль. С. 95–97; *Слоним М*. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. [Т.2]: Годы эмиграции / Сост., предисл., комм. Л. Мнухина, Л. Турчинского. М.: Аграф, 2002. С. 90–145.

[3] См.: *Броновицкая Н.Н*. Памятники архитектуры Москвы. Архитектура Москвы 1910–1935 гг. / Ред. А.И. Комеч, А.Ю. Броновицкая. М.: Искусство - XXI век, 2012. С. 90–104; *Шалаева Н.В*. План советской монументальной пропаганды: проблемы реализации. 1918–1921 гг. // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. Вып. «История». Вып. 59. № 8 (337). С. 30–35; *Байков А*. Отлить в гипсе и бетоне: «монументальная пропаганда» времен революции. Москва 24 (17.07.2014). – URL: www.m24.ru/articles/chitat/17072014/50597.

М. М. Голубков

Революция как метаморфоза: к вопросу об одной литературной полемике 1920-х гг.

Осмысление русской революции и последовавших за ней исторических событий формировало основополагающие аспекты проблематики литературы всего XX века. Уже в начале 1920-х гг. в литературе складывается концепция революции, жестокая в своей идеологии, противоречивая, но по-своему пленительная. Она строилась на двух взаимоисключающих тезисах: с одной стороны, революция представлялась как ломка коренных основ жизни, ведущая к хаосу, крови, войне, разрушению. С другой стороны, кровь и хаос были оправданы, так как они мыслились как неизбежность, вполне приемлемая плата за обретение новой жизни, основанной на принципах добра и справедливости. В основе этой концепции лежали философские представления, выработанные Серебряным веком и воплощенные, возможно, в наиболее яркой и завершенной форме Александром Блоком в его поэме «Двенадцать» и в серии философско-публицистических статей 1918–1919 гг.

Блок был тем художником и философом, который выразил некие ментальные основы русской революционности. В предложенной им концепции русской революции сказались глубинные основы национального мировосприятия. Думается, что в Блоке выразилась та грань русского национального характера, которая связана с неумением ценить насущную реальность, радоваться сущему, а не вымышленному, и наслаждаться тем, что есть, взыскуя града не от мира сего. Эта черта, о которой писали многие мыслители, среди них – кн. Евгений Трубецкой в статье «Русский максимализм». Эта неспособность удовлетвориться существующим, приводящая к лозунгу «или все, или – ничего», и стала основанием концепции революции, созданной литературой 20-х гг., концепции жестокой, антигуманной, но по-своему завораживающей своей жесткой бескомпромиссностью русского максимализма.

Революция для Блока – явление, которое не может быть исчерпано лишь социальными или политическими преобразованиями, не описывается в категориях общественно-политического характера. Это явление бытийного масштаба, охватывающее все сферы, понять его можно, в первую очередь, с метафизической точки зрения. Рево-

© 2018 Михаил Михайлович Голубков. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

люция, по Блоку, – это преображение, метаморфоза, когда из недр старого мира рождается новый мир – процесс стихийный, независимый от воли людей.

Концепция метаморфозы в наиболее обобщенном виде представлена в статье «Катилина» (1918). Блок сравнивает революционную эпоху с эпохой крушения Рима, полагая, что «узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве»:

«Когда-то в древности, – писал Блок в статье «Катилина», – явление превращения, «метаморфозы», было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа, не была осквернена государственностью и прочими наростами, порожденными ею»[1]. Далеко не всякая историческая эпоха знает явление метаморфозы. Она подготавливается общим состоянием мира, когда происходит смена эпох и цивилизаций. Один человек, одна или несколько политических партий, политический лидер, сколь ярким и влиятельным он ни был, массы людей, объединенных общей идеологией, целые классы, вступившие в борьбу, не могут вызвать ее – это не в их воле. Но есть люди, способные почувствовать метаморфозу, если им довелось жить в такую эпоху, и пережить вместе со всем миром собственное преображение: «Ветер поднимается не по воле отдельных людей, – пишет Блок; – отдельные люди чуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром» (Т. 5, с. 428).

Метаморфоза предстает в философии Блока как явление противоречивое. С одной стороны, метаморфоза как преображение старого мира в новый мир сулит гибель отжившему, погружает его в хаос. Но хаос для Блока – понятие плодотворное, ибо в самом хаосе содержатся начала новой гармонии. Хаос обломков старого мира рождает гармонию мира нового – в этом и состоит суть метаморфозы.

«Что такое гармония? – спрашивал Блок в другой своей статье, в знаменитой пушкинской речи «О назначении поэта». – Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок – космос, в противоположность беспорядку – хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос – родной хаосу, как упругие волны моря – родные грудам океанских валов. […] Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос – устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония» (Т. 5, с. 519).

Но какая сила может привести к рождению гармонии из хаоса? По мысли Блока, последний раз мир пережил метаморфозу девятнадцать столетий назад, когда эпоха Рима завершилась и на смену ей пришла

Христианская цивилизация. Сейчас же, в начале XX века, мир вновь готов пережить метаморфозу, сбросив с себя пыльные обломки старого мира. Революция, по Блоку, и есть эта метаморфоза, суть и сама природа которой не зависит от воли Ленина, большевиков, любых других политических деятелей. Она носит, в первую очередь, онтологический характер, и лишь потом следуют неизбежные социальные процессы, суть которых важна куда меньше. Но в основе этого процесса – рождение гармонии из хаоса, в который повергнут старый мир.

Итак, революция 1917 года и есть метаморфоза, случившаяся в мировой истории впервые с начала нашей эры. Именно ей вызваны к жизни «новые гунны», новые варварские массы, нашествие которых разворачивается на глазах людей начала XX века.

В сущности, сюжет поэмы «Двенадцать» и составляет история преображения, «метаморфозы», которую переживают двенадцать, революционные матросы, патрулирующие город. Именно им доступно созерцание крушения старого мира; именно они, незаметно для самих себя, окажутся захвачены мистическим процессом рождения нового мира из хаоса старого устройства бытия. Стихийность этого процесса проявляется, в частности, в убийстве, совершенном Петрухой, случайном и бессмысленном. Так Блок находит возможность показать стихийность и слепую игру «ветра революции». Но к чему может привести двенадцать этот стихийный процесс?

Отчасти ответ на этот вопрос дает обращение к своеобразному композиционному кольцу, соединяющему первую и последнюю, двенадцатую, главы поэмы. Произведение открывается контрастным противопоставлением черного и белого, что как бы задает основные константы бытия, переводит содержание произведения из плана конкретно-исторического в план бытийный, расширяя значение происходящего до масштабов воистину глобальных, космических, заставляет прочитывать события, описанные в поэме, исходя не из конкретно-исторического времени, а в некоем мифологическом, «всегдашнем», «вечном»:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всем божьем свете! (Т. 3, с. 233)

Смысл контраста объясняется лишь в последней главе, когда онтологический аспект противостояния обретает зримые черты, конкретизируется в образах Божественного и дьявольского. Белый

цвет прямо соотносится с образом Иисуса Христа, появляющимся в двенадцатой главе, а черный – с демоническим началом, которое ассоциируется с образом старого паршивого безродного пса. Таким образом, заключительная сцена поэмы приобретает глубоко символический смысл. Двенадцать идут вдаль «державным шагом», но позади патруля плетется голодный пес, на глазах читателя превращающийся в символ старого мира, обретающий воистину дьявольские черты.

Если «пес безродный» завершает движение отряда («Только нищий пес голодный / Ковыляет позади»), то открывает его образ Божества:

И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Иисус Христос. (Т. 3, с. 243)

Двенадцать хотят, но не могут отогнать старого пса («отвяжись ты, шелудивый, я штыком пощекочу!»). Вероятно, это связано с тем, что исторгнуть из своей души дьявольское начало неимоверно трудно, ведь старый мир держит их и не отпускает. Поэтому они не способны увидеть перед собой Иисуса (Он – «за вьюгой невидим»).

Именно в последней главе раскрывается проблематика поэмы и, в первую очередь, та концепция революции, которую предложил литературе Блок. Двенадцатая глава оказывается своеобразным смысловым ключом поэмы. Она объясняет контраст черного и белого как столкновение дьявольского и божественного, переплетенного и часто неразрывного в земном мире. Дьявольское и божественное присутствует и в красноармейцах, они оказываются как бы между этими противоположными началами бытия: они ведомы Богом, но и дьявольское не отпускает их: «Позади – голодный пес, […] Впереди – Иисус Христос».

В чем же суть метаморфозы, которую переживают они? В чем смысл преображения, которое ожидает их? В приближении к Богу, который пока невидим для них, в стремлении отринуть от себя дьявольское: «Старый мир, как пес паршивый, / Провались – поколочу!».

Блок полагал, что в революционную эпоху, эпоху метаморфозы, психологическая жизнь человека, вовлеченного в исторический процесс, резко меняется. «Простота и ужас душевного строя обреченного революционера, – писал Блок в статье «Катилина», – заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диа-

лектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными и ни на чем не основанными. Такой человек – безумец, маниак одержимый. Жизнь протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому и весь состав – и телесный и духовный – оказывается совершенно иным, чем у «постепеновцев»; он применяется к другому времени и к другому пространству» (Т. 5, с. 426–427). Описывая изменения, произошедшие с «римским революционером», «римским большевиком» Катилиной две тысячи лет тому назад, Блок усматривает в нем, истинном сыне Рима, маньяке, убийце, человеке без нравственного закона в сердце, глубокие изменения. Эпоха смены цивилизаций, римской на христианскую, привела к метаморфозе и его, заставив пережить глубинное и незаметное ему самому преображение: «ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм; как будто это уже не тот – корыстный и развратный Катилина; в поступи этого человека – мятеж, восстание, фурии народного гнева» (Т. 5, с. 442).

Образ Катилины, созданный А. Блоком, связан с его интересом к творчеству Г. Ибсена, о чем убедительно свидетельствует В. М. Толмачев: «Катилина в отличие от мира, где «властвует корысть и насилие», является, согласно цитате из Ибсена, приводимой Блоком, “постоянно живым”, и далеким от всякой догматизации, “усвоением идеи свободы”»[2]. Обращение к образу Катилины как Блока, так и Ибсена, исследователь связывает с мотивом бунтарства против старого, одряхлевшего, запылившегося мира, объединявшего двух художников, в некоторой схожести их взглядов на пути его преодоления.

Подобно тому, как сын Рима времен упадка насильник и развратник Катилина стал римским революционером и пережил преображение, преображаются и двенадцать героев поэмы Блока. Они не просто проходят по улицам Петрограда, они переживают бытийную метаморфозу, восходят от дьявольского, стряхивая его с себя, к божественному, поднимаясь до него, но, подобно Катилине, не осознавая этого. Из хаоса старого мира они устремляются к грядущей гармонии мира нового. Еще одним способом выразить этот, бытийный, онтологический, сюжет поэмы становится для Блока постепенный переход от многоголосия, нестройности первых глав, символизирующих бытийный хаос на обломках старой цивилизации, к строгости и упорядоченности последней главы с ее «державным» маршевым ритмом. Мотив стройности и гармонической упорядоченности подчеркнут в ней дважды. Двенадцатая глава открывается строфой «… Вдаль идут державным шагом», которая повторяется в заключительном стихе поэмы: «…Так идут державным шагом».

Таким образом, мы можем сказать, что поэма «Двенадцать» стала первым произведением русской литературы, в котором нашла художественное воплощение строгая и стройная, глубокая по философскому содержанию концепция революции. Комплекс философских идей Блока, выраженный в его публицистике и художественных произведениях, нуждался в особых средствах художественного воплощения. Такими средствами стали предельно широкие образы-символы, пространственно упорядоченная кольцевая композиция, контраст как способ организации художественного пространства поэмы, полифония.

Но не только статья Блока «Катилина» обосновывает блоковскую концепцию метаморфозы как рождения гармонии из хаоса старого разрушающегося обветшавшего мира. Его хрестоматийная статья «Крушение гуманизма» важнейшую роль в обновлении мира, в создании новой культуры, в творчестве новой мировой гармонии отводит «*варварским массам*». Что заставляет Блока принести в жертву грядущим варварам и самого себя, и культуру гуманизма, которой он всецело принадлежит?

О грядущем владычестве человека массы уже со средины прошлого века заговорили очень многие – достаточно назвать имена Герцена или Достоевского, автора «Зимних заметок о летних впечатлениях». В Европе «восстание масс» проявилось как смена общечеловеческих ценностей буржуазными – в том смысле, какой вкладывали в это слово люди рубежа веков и какой выразил И. Бунин в рассказе «Господин из Сан-Франциско». Но только в России оно обернулось крушением государственности и прежней культуры. Приход к власти человека массы сопровождался русским бунтом, «бессмысленным и беспощадным». «Заурядность, прежде подвластная, решила властвовать. Решение выйти на авансцену возникло само собой, как только созрел новый человеческий тип – воплощенная посредственность»[3].

С точки зрения испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета, труды которого обращены к исследованию социальной ситуации первой половины XX в. как она складывалась в Европе, масса оказывается главным действующим лицом XX столетия, его диктатором. В целой серии его работ и, в первую очередь, в статье «Восстание масс», он выделяет особый культурно-психологический тип человека массы.

> Масса – это средний человек. […]…Это совместное качество, ничейное и отчуждаемое, это человек в той мере, в какой он не отличается от остальных и повторяет общий тип.[…] В сущности, чтобы

> ощутить массу как психологическую реальность, не требуется людских скопищ. По одному-единственному человеку можно определить, масса это или нет. Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, “как и все”, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью. […] Масса – это посредственность… Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду.[…] Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее[4].

Масса, по мысли философа, обладает достаточно четко определенными свойствами поведения в историческом пространстве: она плывет по течению, лишена ценностных ориентиров, поэтому становится объектом любых, самых чудовищных политических манипуляций, как, скажем, Швондер использует Шарикова для своей борьбы с профессором Преображенским. Энергия массового человека направлена не на творчество, а на разрушение. Массовый человек не созидает, даже если силы его огромны. Все это дает возможность выделить черты «анатомии» и «физиологии» человека массы. Это, во-первых, неограниченный нуждой рост материальных потребностей. Духовные же потребности человека массы сведены к минимуму. Во-вторых, полное отсутствие социальных барьеров, сословий, каст, когда все люди узаконенно равны, заставляет человека массы любому другому человеку, принадлежащему меньшинству, диктовать равенство с собой. Право человека массы предложить обществу всеобщую унификацию с собой выразилось в концепциях личности Пролеткульта и ЛЕФа, именно с ними полемизировал Е. Замятин в романе «Мы».

Ортега определяет некоторые черты психологического склада человека массы: беспрепятственный рост жизненных запросов, ведущий к безудержной экспансии собственной натуры, и врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить его жизнь и дать возможность этим запросам реализоваться. В результате человек массы по своему душевному складу напоминает избалованного ребенка. Его мирочувствование определяется, «во-первых, подспудным и врожденным ощущением легкости и обильности жизни, лишенной тяжких ограничений, и, во-вторых, вследствие этого – чувством собственного превосходства и всесилия, что, естественно, побуждает принимать себя таким, какой есть, и считать свой умственный и нравственный уровень более чем достаточным. […] И массовый человек держится так, словно в мире существует только он и ему подобные, а отсюда и его третья черта – вмешиваться во

все, навязывая свою убогость бесцеремонно, безоглядно, безотлагательно и безоговорочно…»[5].

Черты психологического склада человека массы – это неукоснительные представления обо всем, что творится во вселенной, неумение слушать, неспособность допустить, что существует еще какая-то иная позиция, потребность судить, решать и выносить приговор. Возникает и приходит к власти новый тип человека, который не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто навязать свою волю. Это человек, утверждающий право не быть правым, право произвола.

Блок, размышляя о «варварских массах» и «новых гуннах», предполагал, что именно они станут хранителями лучшего, что дала «культура гуманизма», и создадут свою культуру, – именно к этому приведет их метаморфоза, которую они переживают в поэме «Двенадцать». Послереволюционная история, однако, показала противоположное: «новые гунны» оказались массой, которую исследовал Ортега. Философские построения Блока стали формой самообмана; ему не смогли не поддаться писатели, создававшие вслед за Блоком художественное воплощение той концепции революции, контуры которой обозначены поэмой «Двенадцать» и публицистикой 1918–1919 гг.

Однако очень скоро в литературе обозначилась и тенденция неприятия подобных взглядов. Писателем, который полемически переосмыслил блоковскую концепцию революции и обнаружил ее иллюзорность, стал М.А. Булгаков.

Уже в середине 1920-х гг. Булгаков ставит перед собой два коренных вопроса: что представляют из себя «варварские массы», воспетые Блоком, и к чему может сводиться «метаморфоза», которую они, согласно его гипотезе, должны претерпеть. Повесть «Собачье сердце» можно прочесть как прямой ответ Блоку, как призыв к отрезвлению, призыв преодолеть блоковский самообман.

В экспозиции повести, нарочито конкретной, бытовой, заземленной, образованный читатель 20-х годов мог бы угадать мотивы поэмы А. Блока «Двенадцать»: вьюга, черный вечер, белый снег, «буржуй» Преображенский, упрятавший нос в воротник, приманивает куском дешевой краковской колбасы шелудивого пса из подворотни, который жесткой шерстью трется о ноги «буржуя».

Булгаков намеренно обращается к основным образам-символам поэмы А. Блока «Двенадцать». С их помощью писателю удается воплотить свою концепцию революции – метаморфозы, преображения мира, и показать, к чему на самом деле приводит мир революционный переворот. К преображению – но кого и во что?

В проблематике повести «Собачье сердце» условно можно выделить два значимых аспекта. С одной стороны, писатель исследует важнейшие социальные вопросы современности, связанные с появлением на исторической арене нового типа личности – массового человека. Лишенный исторической связи с прежней культурой, создававшейся столетиями, не имеющий собственных культурных традиций, дезориентированный в культурном и историческом пространстве, он вступает в своеобразные отношения с представителями традиционной, высокой, элитарной культуры. Вопрос о том, как могут сложиться эти отношения, формирует проблематику повести.

«Человек массы» воплощен Булгаковым в образе Шарикова. Вызывая в сознании читателя воспоминания о поэме Блока, Булгаков вступал в полемику с блоковской концепцией революции. Он стремился показать иллюзорность и утопичность представлений поэта о некой изначальной гармонии, которой якобы обладают «новые гунны», и о культуре, которую они могут принести с собой. Шариков, типичный представитель «варварских масс», абсолютно лишался романтического ореола и не оправдывал те ожидания и надежды, которые питала старая русская интеллигенция. Миф о том, что новые массы несут с собой дух обновления и свободы, разрушается у Булгакова на первых же страницах повести. Шарик радостно променял свободу на кусок колбасы хотя бы просто потому, что не умел воспользоваться свободой: для него это была свобода замерзать на продуваемых историческими ветрами московских улицах, шляться по помойкам в поисках пищи и быть ошпаренным поваром. «За вами идти? – размышляет пес перед «буржуем» Преображенским. – Да на край света. Пинайте меня вашими фетровыми ботинками в рыло, я слова не вымолвлю!»[6]. Чуть позже, уже прижившись в квартире, Шарик совершенно сознательно в своем «внутреннем монологе» отказывается от идеи свободы: «Нет, куда уж, ни на какую волю отсюда не уйдешь, зачем лгать, – тосковал пес, сопя носом, – привык. Я барский пес, интеллигентное существо, отведал лучшей жизни. Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция… Бред этих злосчастных демократов…» (С. 182). Мало того, Шарик, а потом и Шариков, обнаружил свою беспомощность не только перед Преображенским (который приманивает его колбасой, делает две операции), но и перед Швондером, который манипулирует им в борьбе с профессором.

С другой стороны, Булгакова интересует поведение представителей прежней культурной традиции в новой исторической ситуации, обусловленной появлением агрессора – массового человека. Возможна ли и нужна ли переоценка неких мифологических пред-

ставлений о взаимоотношении народа и интеллигенции, выработанных на протяжении двух предшествующих столетий (знаменитый интеллигентский комплекс вины перед народом, миф о народе-богоносце, представление о некой исконной мудрости и всегдашней правоте народа в любой исторической ситуации)? Не приведет ли следование им к тотальному разрушению культурной традиции и к физической гибели ее носителей?

Для воплощения подобной проблематики писатель обращается к гротескно-фантастическому сюжету: профессор Преображенский и его ассистент доктор Борменталь проводят операцию по пересадке гипофиза милому и доброму псу Шарику, подобранному на улице. Гипофиз принадлежит Климу Чугункину – трижды судимому деклассированному люмпену и спившемуся алкоголику, но «социально близкому» новой власти, представителем которой на страницах повести выступает председатель домкома Швондер. В результате операции появляется человекоподобное существо, агрессивность которого чревата уничтожением мира, созданного профессором Преображенским.

То, что воспринимается современным сознанием как явления гротескно-фантастического плана, содержащие в себе формы условной образности (преображение собаки в человека), вовсе не воспринималось в качестве такового в середине 1920-х гг. То было время, когда в обыденном сознании господствовала наивная вера во всесилие науки, когда популярной и вполне достижимой казалась идея омоложения человека, когда медицина ставила перед собой задачу полной победы над смертью в самом обозримом будущем. В основе таких представлений лежали весьма распространенные и популярные идеи австрийского физиолога Эйгена Штейнаха, полагавшего, что путем хирургического вмешательства в человеческий организм и пересадки желез, участков мозга, половых органов и т. д. вполне реально добиться омоложения и вечной жизни.

Нужно сказать, что уверенность в скорой победе над смертью, в возможности телесного преображения, оживления, воскрешения питали не только бурные темпы развития медицины и хирургии в частности, но и философские идеи. Среди них – «Философия общего дела» Николая Федорова, книга, в которой он обосновал будущую задачу всего объединенного человечества, к достижению которой и сводится в конечном итоге смысл эволюции: воскрешения во плоти и крови всех некогда живших людей. При этом Федоров мыслил воскрешение не мистическое, не религиозное, не трансцендентное, но вполне реальное, материальное, которое станет возможным благодаря успехам науки и будет производиться в родственном ряду, от

сына к отцу, от отца к деду и т. д. Идеи Н. Федорова оказывали очень большое влияние на философию, культуру, литературу, обыденное сознание человека первой четверти XX в.

Таким образом, сюжет превращения или оживления *(метаморфозы)* мог быть воспринят современниками как вполне реальный. Достаточно сказать о его распространенности в литературе 20-х гг.: к нему же обращается и В. Маяковский в комедии «Клоп»: через пятьдесят лет после неудачной женитьбы Присыпкина, порвавшего с классом рабочих и превратившегося в Пьера Скрипкина, его находят люди будущего и «размораживают», т. е. оживляют в институте человеческих воскрешений. При этом у Булгакова и Маяковского схожие сюжеты формируют и общий тип конфликта: высокоорганизованной творческой личности, человека науки (профессор у Маяковского, профессор Преображенский у Булгакова) и агрессивного, невежественного, темного человека массы. Другое дело, что Маяковский и Булгаков принципиально по-разному трактуют причины его появления и совершенно на разных основаниях приходят к его отрицанию: Маяковский видит причину превращения Присыпкина в Пьера Скрипкина, обывателя и мещанина, место которому – только в клетке вдвоем с клопом, в разрыве с классом рабочих, принадлежащим, с точки зрения автора, высшему виду «гомо сапиенс». Присыпкин, по художественной концепции В. Маяковского, оказывается своего рода социальным мутантом, который в результате этой мутации переходит не только на иной социальный, но даже и биологический уровень. Именно этот факт и констатирует директор зоосада, увидевший в Присыпкине необходимый для экспозиции экспонат:

> По внешним мимикрийным признакам – мозолям, одежде и прочему – уважаемый профессор ошибочно отнес размороженное млекопитающее к «гомо сапиенс» и к его высшему виду – к классу рабочих[7].

Совсем иные основания находит М. Булгаков, объясняя социальные причины появления Полиграфа Полиграфовича Шарикова. Операция, проведенная профессором Преображенским, привела не к отклонению от нормы, но к ее развитию и укреплению: агрессивность, хамство, невежество, бескультурье ожившего, «воскрешенного» в Шарике люмпена Клима Чугункина и являются для него абсолютной нормой социального и бытового поведения.

Обращение к схожему конфликту обуславливает появление общих аспектов проблематики в произведениях Маяковского и Булгакова. Оба они отказывают своим персонажам в праве называться людьми и не видят для них возможности существования в обще-

стве. Оба показывают неспособность своих персонажей понять, почему их тип поведения отвергается: ведь и Шариков, и Присыпкин возлагают вину за свою отверженность на людей, вызвавших их к жизни (способствовавших их преображению, метаморфозе): «Воскресили… и издеваются!» – восклицает Присыпкин. – Черт с вами и с вашим обществом! Я вас не просил меня воскрешать. Заморозьте меня обратно!». Жертвой науки ощущает себя и Шариков: «Разве я просил мне операцию делать?.. Ухватили животную, исполосовали ножиком голову, а теперь гнушаются». Помимо этого почти текстуального совпадения, схожесть авторской позиции подтверждается тем, что за обществом оставляется право изолировать Шарикова и Присыпкина или же нейтрализовать их агрессию.

Принципиальная разница творческих позиций Булгакова и Маяковского, их в корне различное положение в литературе, диаметрально противоположное отношение к революции не мешает им обратиться к схожему сюжету, к одному типу героя, переживающего ту самую блоковскую метаморфозу. Совпадение авторской позиции столь разных художников: «агитатора, горлана, главаря» Маяковского, преданного революции, и «аристократа» Булгакова, никогда не скрывавшего своего критического отношения к социальным и политическим процессам, происходившим в России 20–30-х гг. и прямо говорившего об этом в письмах, адресованных Сталину, свидетельствует о том, что уже в 20-е гг. блоковская идея революции как метаморфозы вызывает к себе все более критическое отношение. Вероятно, это совпадение художественных концепций Маяковского и Булгакова происходило вопреки их взаимной литературной и личной антипатии – ведь их взаимная неприязнь проявилась даже в выпадах, содержащихся в обоих произведениях: у Маяковского имя Булгакова содержится в словаре умерших слов, который листает профессор, а Булгаков пародирует известную и популярную в 20-е годы рекламу Маяковского «Нигде кроме, как в Моссельпроме». Шарик, размышляя о краковской колбасе, купленной профессором Преображенским, думает: «Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме».

Вероятно, схожесть их позиций вопреки личным и литературным отношениям обусловлена резким неприятием того социального типа, который был вызван к жизни революционной метаморфозой – типа массового человека. Но Маяковский видел причину его появления в мещанстве, в опасности перерождения рабочего класса, а Булгаков – в люмпене, пролетарии, возомнившем себя хозяином жизни. Разница же состоит в том, что Булгаков наделяет правом вынести приговор человеку массы творческую личность, творца и

гения профессора Преображенского, а с точки зрения Маяковского, такая возможность может принадлежать лишь обществу в целом: решение поместить Присыпкина в клетку зоосада в качестве корма для клопа принимается коллегиально, с помощью машины для голосования.

Однако конфликт в повести Булгакова «Собачье сердце» выглядит более усложненным, нежели в комедии Маяковского. У Булгакова в конфликт оказываются включены и другие герои: председатель домкома Швондер и его товарищи, а также доктор Борменталь. Завязкой конфликта оказывается появление Швондера в квартире профессора Преображенского, которая служит ученому и жилищем, и местом его врачебной деятельности. Большая квартира в красивом барском доме на Пречистенке оказывается целым миром, противостоящим царящей в Москве разрухе.

С помощью деталей интерьера Булгаков воспроизводит непотопляемый даже в период социальных катастроф мир частного дома профессора Преображенского. Важную роль здесь играют книги с золотыми корешками, хранящиеся на полках застекленных шкафов, чучело совы, коверный узор, кожаный диван и кресла. Профессору Преображенскому удалось отстоять право на сохранение уклада собственного дома даже в момент «социальной революции», в момент, когда целый мир оказывается подвержен метаморфозе. Обосновывая это свое право, герой ведет заочную полемику с новой властью:

> Пусть: раз социальная революция – не нужно топить… Почему убрали ковер с парадной лестницы? Разве Карл Маркс запрещает держать на лестнице ковры? Где-нибудь у Карла Маркса сказано, что второй подъезд Калабуховского дома на Пречистенке следует забить досками и ходить кругом через черный двор? (С.175)

Развивая свои представления о разрухе и ее истоках, Филипп Филиппович винит в том, что дом приходит в запустение, как раз того, кого Блок воспел в своей поэме. Разруху он связывает с «пением хоралом», соответствующие выводы делает он из пропажи своих калош в 1917 году. Противопоставляя разрухе свой быт (в эпоху метаморфозы быт неизбежно перерастает в бытие) он утверждает как вызов новой власти, власти массового человека, свое право ездить на «Аиду» в Большой ко второму акту, обедать в столовой, эстетизируя холодные и горячие закуски. Бытовой уклад профессорской квартиры становится своего рода социальным вызовом, который он бросает новой власти.

Швондер с группой товарищей появляется у Преображенского с предложением добровольно «самоуплотниться» – отдать часть

комнат нуждающимся массам. Образ Швондера представляет собой агрессивное и хамское воплощение массового человека – это идеолог и предводитель люмпенизированной массы, противопоставленной творческой личности, утверждающей право на собственную социальную, политическую и экономическую независимость.

В диалоге Швондера и его товарищей с Преображенским выявляются политические взгляды и этические представления сторон. Позиция автора и героя выражается с помощью иронии, когда профессор на приведенный оппонентами аргумент о том, что в Москве столовой нет даже у Айседоры Дункан, предлагает ей резать кроликов в ванной. От «добровольного самоуплотнения» Преображенского спасает разговор с одним из пациентов, по всей видимости, принадлежащим к новой политической элите, пообещавшим профессору «окончательную бумажку», «броню», которая может оградить его от агрессии Швондера и компании, покушающейся на его дом. Профессор сомневается, что хаос, который охватит его жилище в случае «добровольного самоуплотнения», сможет породить гармонию, пусть и в отдаленной перспективе. Блоковские иллюзии ему явно не близки.

Итак, из этого столкновения Преображенский выходит победителем. Но ситуация коренным образом меняется, когда в результате операции появляется Полиграф Полиграфович Шариков – и уже изнутри начинается разрушение миропорядка профессорского дома. Швондер спускает на Преображенского собаку – мы имеем дело с реализованной метафорой. Швондер выправляет ему документы, находит работу в соответствии с запросами его собачьего сердца (Полиграф Полиграфович становится завподотдела очистки города от бродячих животных, к которым сам недавно принадлежал, и с удовольствием душит кошек, которые, по его соображениям, «на польты пойдут»), просвещает нового «товарища», давая ему читать переписку Энгельса с Каутским, полагая, вероятно, вполне приемлемой подобную литературу для умственного и образовательного уровня Шарикова. Но ведь и Преображенский с Борменталем пытаются его воспитать, обучая застольному и бытовому этикету, стараются привить ему элементарные навыки общения, требуют, наконец, чтобы Шариков ловил блох, раз уж это необходимо, не зубами, а руками.

Получается, что Шариков – не столько одна из сторон конфликта, но своего рода арена борьбы между Преображенским и Швондером, которые вступают в битву уже не за профессорскую квартиру, а за «варварские массы» в лице Шарикова: профессор и его коллега в полном соответствии с иллюзорными представлениями Блока, стремятся цивилизовать Шарикова, председатель домкома, напро-

тив, развить страшные и агрессивные черты его натуры – воистину спустить собаку на своего оппонента. И в этом столкновении верх одерживает Швондер: все попытки доктора Борменталя отучить Полиграфа Полиграфовича от пьянства или хотя бы объяснить, в какой последовательности нужно наполнять рюмки, заканчиваются следующей репликой обиженного Шарикова: «Все у вас как на параде – «извините» да «мерси», а так, чтобы по-настоящему – это нет». Швондер, напротив, добивается больших успехов: под его чутким руководством Шариков утверждается на якобы принадлежащей ему площади профессорской квартиры («Я на шестнадцати аршинах здесь сижу и буду сидеть»), собирается «расписаться с барышней», пробует себя в жанре доноса на Преображенского.

Такой поворот событий формирует еще один ракурс конфликта – на сей раз между профессором Преображенским и его учеником доктором Борменталем, который часто бывает готов задушить Шарикова – как, скажем, после попытки последнего изнасиловать Зину. Профессор останавливает доктора: «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками». Подобные идеи звучат и в его рассуждениях о том, что только лаской можно добиться чего-либо от живого существа. Доктор Борменталь придерживается другого мнения: он понимает, что если не переломить ситуацию и продолжать исповедовать идею «чистых рук до старости», то до этой самой старости можно просто не дожить. Поэтому именно Борменталь принимает решение о вторичной операции и подталкивает к ней своего учителя. В этом противостоянии проявляются взгляды двух разных поколений русской интеллигенции: Преображенский еще отчасти несет в себе старый комплекс вины перед народом, представление о народе как носителе некой исконной истины, недоступной просвещенному разуму; доктор Борменталь, напротив, видит в Шарикове не народ, а чернь, массу, бездумно и свирепо покушающуюся на мир, выстроенный им и его учителем. Совершая обратную метаморфозу, он утверждает право на защиту своего личного и социального бытия. Разрешение конфликта между Швондером и Преображенским, таким образом, происходит в пользу последнего и лишь потому, что рядом с профессором оказался его ученик, способный по-новому взглянуть на извечную русскую ситуацию противопоставления народа и интеллигенции, увидеть ее шире, в рамках новейшего исторического опыта.

Значимость для русской литературы и русского национального сознания того конфликта, к которому обращается Булгаков, тех проблем, которые встают за этим конфликтом, заставляет писателя перевести изображаемое из плана гротескно-иронического, сатирического, в план социально-философский – как это делал и Блок в своей

поэме, приходя, правда, к совершенно иным выводам. Московские события 20-х гг. в повести наряду с конкретно-историческим значением обретают бытийный смысл. Картины московского быта оказываются пропущены сквозь призму опыта русской и мировой культуры. Совместить конкретно-исторический и бытийный план писателю удается с помощью литературных и историко-культурных реминисценций, которыми буквально насыщена повесть.

Среди них – евангельские реминисценции. Блоковская метаморфоза соотносится с Преображением Господним (на что прямо указывает фамилия профессора – Преображенский), при этом важнейшее событие христианской истории подвергается в повести Булгакова травестированию.

Преображение Господне как событие Священной истории осмысляется во многих произведениях русской литературы XX в. Возможно, одна из наиболее ярких ее трактовок предложена в стихотворении Б. Пастернака «Август». Для его лирического героя имеет принципиальное значение, что «сегодня / Шестое августа по старому, / Преображение Господне», что изменяет значение собственной смерти, увиденной во сне лирическим героем.

В следующем стихе Пастернак точно воспроизводит понимание православным сознанием событий Евангелия:

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, яркая как знаменье,
К себе приковывает взоры.

Преображение Господне на горе Фавор, свидетелями которого стали двое из его учеников, является символом просветления, надежды на спасение, светом Истины, который достигает каждое открытое для этого света сердце и душу. Характерно, что Пастернак говорит о том, что «*обыкновенно* свет без пламени исходит в этот день с Фавора» – события Священной истории, свершившись две тысячи лет назад, не отошли при этом в прошлое, но совершаются мистическим образом и поныне: каждый человек христианской эры является их современником, как бы далеко от них не отделяло его историческое время.

Мотив Преображения (метаморфозы) переосмысляется в повести Булгакова, получает прямо противоположное значение. Нерукотворный свет превращается в освещение электрической лампы операционной, в этом свете открывается перед собачьим взглядом его божество – профессор Преображенский:

> Белый шар под потолком сиял до того, что резало глаза. В белом сиянии стоял жрец и сквозь зубы напевал про священные берега Нила […] Только по смутному запаху можно было узнать, что это Филипп Филиппович. Подстриженная его седина скрывалась под белым колпаком, напоминающим патриаршую скуфейку. Жрец был весь в белом, а поверх белого, как епитрахиль, был надет резиновый узкий фартук (С. 182).

Но самое главное то, что преображение (научный эксперимент профессора Преображенского) дает прямо противоположный результат и «преображает» милого пса в отвратительное человекообразное существо. Вот чем обернулась в трактовке Булгакова блоковская метаморфоза. Гармония, как ее понимал А. Блок, не родилась из хаоса: напротив, хаос, возникший в результате научного и социального эксперимента, грозит поглотить гармонию дома и мира профессора Преображенского.

Таким образом, в русской литературе 20-х годов с самого начала возникла общая концепция революции и определились две принципиально разных ее интерпретации: романтико-утопическая, заявленная А. Блоком, и глубоко пессимистическая, полемичная по отношению к ней, отрицающая философскую идеализацию «человека массы» или «грядущего хама» – ее основоположником выступил М. Булгаков. Парадоксальным образом В. Маяковский сошелся со своим литературным оппонентом в исходном отрицании возможных результатов преображения «нового гунна», что свидетельствует об объективно происходившем процессе переоценки ценностей в эпоху 20-х гг.

Примечания

[1] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 6. С. 427. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страниц даются в тексте статьи.

[2] *Толмачев В.М.* А. Блок и Х. Ибсен: опыт компаративного исследования // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2016. Вып. 2 (47). С. 48.

[3] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 333.

[4] Там же. С. 309–311.

[5] Там же. С. 333–334.

[6] *Булгаков М.А.* «Я хотел служить народу…»: Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. М., 1991. С. 161. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

[7] *Маяковский В.В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1973. Т. 5. С. 241.

Д.В. Кротова

Образ революции в романе А.Н. Варламова «Мысленный волк»

Тема революции – одна из важнейших в романе А.Н. Варламова «Мысленный волк». Роман, действие которого происходит в 1914–1918 гг., во многом посвящен именно размышлениям о революции, ее причинах, явных и скрытых движущих силах. Варламов выражает свое видение революции – в чем-то соотносимое с существующими известными концепциями революции, в чем-то резко индивидуальное, заставляющее особым образом взглянуть на истоки, причины и ход революционного движения. Задача предлагаемой статьи – проанализировать, в чем именно роман «Мысленный волк» смыкается с представлениями о революции, свойственными эпохе Серебряного века, а в чем заключаются принципиальные отличия от концепций той эпохи.

Стремление осмыслить революционный процесс было, как известно, свойственно тем художникам, которые стали свидетелями революционных событий. В прозе, поэзии, статьях и очерках начала века формируются некие представления о произошедших грандиозных исторических переменах. К числу наиболее ярких относится, в частности, блоковская концепция революции-стихии, революции-метаморфозы, которая нашла отражение и в публицистике Блока, и в его лирике, и, конечно же, в поэме «Двенадцать». Помимо нее, необходимо отметить и ряд других: это и представления, выраженные в романах Пильняка, и образ революции, представленный в творчестве новокрестьянских писателей и поэтов, и размышления о революции крупнейших прозаиков XX века – Горького, Шолохова и др. Приведенными именами далеко не исчерпывается список авторов, стремившихся отрефлексировать опыт революции в XX веке. Фактически каждый крупный писатель или поэт XX столетия так или иначе затрагивал в своем творчестве тему революции, прямо или косвенно размышлял о революционном процессе и его последствиях.

Осмысление проблемы революции остается актуальной задачей и для современных писателей. Нынешний рубеж веков воспринимается как кризисная эпоха, и для адекватного понимания современности писатели порой обращаются к наиболее драматическому, переломному моменту нашей истории. Именно так мыслит и Варламов, в представлении которого эпоха революции – важнейший этап в развитии нашей страны, анализ которого позволяет прийти к выводам о русской истории в целом.

© 2018 Дарья Владимировна Кротова. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

В «Мысленном волке» о революции наиболее подробно рассуждает один из главных героев, механик Василий Христофорович Комиссаров. Свершившуюся революцию и Петроград 1917–1918 гг. мы видим в романе именно глазами Комиссарова. Механик дает свое объяснение и самому революционному процессу, и тем результатам, к которым этот процесс привел.

Первое масштабное размышление о революции в романе – это диалог Комиссарова с его оппонентом во второй части. Комиссаров, который много лет помогает революционному делу (по мере своих материальных возможностей снабжает деньгами большевистскую партию), в очередной раз встречается с человеком, через которого и осуществляется его связь с большевиками; его партийная кличка – «Дядя Том». В беседе с Дядей Томом Комиссаров раскрывает свои мысли о революции – он понимает революцию, как сам он признается, как «явление духа»:

> революция, «как и Россия, есть явление духа. Ее невозможно измерить деньгами, взять в концессию, заложить в банк, продать, обменять, в ней нельзя ничего ни рассчитать, ни предугадать. С ней нельзя торговаться – ей можно только принадлежать, ее любить, слиться с ней, отдаться, стать ее частью […] Она захватит все человечество и поставит нам всем шах и мат[1].

Революцию Комиссаров мыслит как «катастрофу», но эта катастрофа неизбежна и необходима, поэтому, говорит Комиссаров, «я не только с этой катастрофой не собираюсь бороться, но призываю, тороплю и благословляю ее» (187).

Подобное видение революционного процесса вполне возможно сопоставить с блоковским, поскольку Блок воспринимал революцию не только и не столько как политическую перемену, но прежде всего как событие духовной жизни, переворот грандиозного масштаба, который коснется абсолютно всех сфер и областей жизни страны и каждого человека. Но Блок видит в революции прежде всего преобразовательный потенциал, революция в его понимании – метаморфоза, преображение, Блок «в раскатах надвигающейся революции и бунта пытался различить будущую гармонию бытия, устроенную на новом начале»[2]. Даже при том, что революция для многих окажется смертоносной и губительной –

> она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна[3], –

все равно ход революции, в понимании Блока, – благой и благотворный. Слова Комиссарова из «Мысленного волка» о том, что он «призывает» и «благословляет» революцию, вполне согласуются с блоковским видением.

Но, при определенных параллелях между двумя представлениями о революции, в романе «Мысленный волк» расставлены несколько иные акценты. Комиссаров размышляет о скрытых причинах, движущих силах революционного процесса. Он говорит о том, что в нашей стране столетиями шел процесс накопления энергии, и сейчас, в начале XX века, Россия «переполнена, перенасыщена, беременна энергией, которая ищет выхода»:

> В России веками копилось горючее вещество, и сегодня процесс этого накопления закончился, потому что подошел к пределу и достиг критической массы (184).

Накопленная энергия вот-вот прорвется – случится революция. И этот прорыв, выход энергии может быть как позитивным, так и негативным, разрушительным. Последует «либо наш стремительный рост, либо чудовищной силы взрыв» (184). Если прорвавшаяся энергия будет направлена в позитивное русло, тогда революция станет действительно грандиозной метаморфозой, преобразованием всего сущего (именно так мыслил революцию Блок). Но возможно и другое: колоссальное разрушение.

В свершившейся революции Комиссаров увидел реализацию именно второго, разрушительного пути: революция оказалась вовсе не преображением

> …царства плоти в царство духа, которым грезили умные люди и писали вдохновенные трактаты, поэмы и симфонии, это было грязное, пропахшее гноем и мочой, усыпанное шелухой от семечек, трусостью, подлостью и эгоизмом чудо-юдище […] Механик чувствовал себя даже не разочарованным, а лично глубоко оскорбленным. Все, что происходило с Россией, представлялось ему унижением, бесчестием (484).

Комиссаров осознал, что суть свершившейся революции – в девальвации всех нравственных ценностей: революция

> … не просто переворачивала людей, их право на достоинство, честь, совесть, имущество, она переворачивала смыслы, бросала их в грязный пенистый чан и вываривала до бессодержательности (492).

Почему произошло именно так? Почему не случилось грандиозного обновления, почему высвободившаяся энергия оказалась направлена не в конструктивное, а в разрушительное русло?

Варламов в романе объясняет это тем, что власть в России после революции оказалась в руках людей, которые воспринимали страну лишь как источник личного обогащения. Воплощением этих антипатриотичных сил становится в романе фигура Дяди Тома – человека, которого революция выдвинула на высокие правительственные посты. Комиссаров, встретившись с Дядей Томом в Петрограде, открыто обвиняет своего собеседника:

> Вам не Россия, вам власть над миром нужна! […] Вы ту Россию, за которую я воевал и за которую мои солдаты ядовитый газ глотали, в Бресте немцу отдали. Вы все могилы, все кости русские, всю нашу кровь продали, чтобы обогатиться. А когда здесь все рухнет, первые за границу побежите, где у вас в банках русские деньги лежат. Расстрелять меня хотите за такие слова – стреляйте, сажайте в камеру, гноите, но я все скажу, что про вас думаю (502).

Свершившаяся революция трактуется в романе как торжество «мысленного волка». Это центральный образ-символ романа, многогранный и разноаспектный. Само это словосочетание взято из молитвы Последования ко Святому Причащению («…да не на мнозе удаляйся от общения Твоего, от мысленного волка звероуловлен буду»). А.Н. Варламов ряде интервью указывал на источник названия романа и размышлял о смысле этого словосочетания:

> …мысленный волк – это наши нечистые помыслы, своего рода темная сторона души[4].

Но «мысленный волк» в романе – это не только сфера сознания человека. Судя по тексту, автор вкладывает в это словосочетание и более широкие смыслы – это некие силы, действующие в истории и культуре, прежде всего силы индивидуализма, человекопоклонничества, которые и привели к революции. «Мысленный волк» – это воплощение культурной тенденции, связанной со стремлением признать центром мироздания не Бога, а самого человека, попытка объявить высшей ценностью не моральные нормы, данные христианством, а желания и потребности личности. Комиссаров в романе рассуждает о том, как «мысленный волк» постепенно набирал власть над миром: в эпоху Средних веков, когда общество было религиозным, а сознание человека теоцентричным, мысленный волк

> …был хилым и вялым, он пугливо жался по окраинам человеческих поселений и голодными глазами смотрел на чахлые огни жилищ,

> стены городов и высокие шпили храмов. Дикий вой его оглашал пустынную, малонаселенную землю, и от этого воя жутко делалось людям, они выдумывали страшные сказания и еще усерднее молились Творцу, тем спасаясь и оставляя волка в одиночестве и тоске (229).

В эпоху Возрождения «мысленный волк» обрел совсем другое обличье:

> Появились умники, титаны, гении, воссияли блистательные рыцари, трепачи, мыслители, философы, гуманисты и насытили мысленного волка, так что из тощей, хилой, подслеповатой животины […] он превратился в сытую, респектабельную особь с гладкой шерстью […] Ему покорились пышные города, богато украшенные дворцы, бюргерские дома, университеты, академии, банки… (230).

Эпоха Возрождения антропоцентрична, она поставила в центр именно человека и его интересы, человеческую личность как таковую, и тем самым «мысленный волк» оказался на передовой позиции культурного процесса.

Но «мысленному волку» не покорялась одна страна, особенно притягательная для него:

> В той стране, словно печным дымом окутанной молитвами, зверю было нечем поживиться (230).

На исходе XIX столетия «мысленный волк» все же нашел лазейку в эту страну: он проник вместе с учением философа Нитща. За этим именем в романе недвусмысленно прочитывается исторический прототип – Ницше с его апологией сверхчеловека, призывом отказаться от традиционной морали, утверждением идеи «смерти» Бога. Искусительные писания Ницше стали воплощением злой, пагубной энергии «мысленного волка». И именно через писания Ницше «мысленный волк» вкрался, наконец, и в Россию и овладел ею. Проповедь индивидуализма, человекопоклонничества привела и к Первой мировой войне, и к революции. Революционная энергия, веками копившаяся в нашей стране, оказалась направлена в разрушительное русло, и «мысленный волк» восторжествовал. «Мысленными волками» в романе названы и те люди, которые взяли власть в стране после роковых событий 1917 года.

Варламов, таким образом, говорит о том, что истоки революционного сознания следует искать именно в культуре эпохи Возрождения. Здесь Варламов отчасти сходится с размышлениями Бердяева: в своих работах (например, «Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа») Бердяев утверждал, что истинным истоком, подлинной основой социализма стало то мироощуще-

ние, которое несла в себе эпоха Возрождения: суть его, по Бердяеву, заключается в индивидуализме, в отделении людей друг от друга, в «одинокости», а социализм и есть не что иное, как «обратная сторона глубочайшей человеческой разобщенности»[5].

> Это указывает на то, что социализм рождается на той же почве, на которой рождается индивидуализм, что он есть также результат атомизации человеческого общества и всего процесса истории[6].

Варламов, таким образом, стремится к осмыслению переломной предреволюционной эпохи в духе мышления и мировоззрения того времени. Отсюда и параллели с Бердяевым, и уже отмеченные нами пересечения с блоковской концепцией революции.

С блоковскими представлениями Варламова связывает и осмысление судьбы страны сквозь призму женской судьбы. В начале третьей части романа Россия по-блоковски соотносится с образом женщины, и «мысленный волк» испытывает по отношению к ней алчное вожделение:

> Она лежала перед ним – фантастическая, огромная, богатая, прекрасная и беззащитная страна. Он видел ее всю, все ее города, храмы, изгороди, плетни, фонари, ее бедные избы и пышные дворцы, ее огромные реки, озера и поля, ее ключи, тайники, гнезда, болота и ягодные места, и на какое-то мгновение ему даже сделалось жалко ее. Но это была та жалость, что лишь усиливала в звере похоть, и с алчностью, какую он не испытывал прежде нигде и никогда, со всем скопившимся в его существе сладострастием, какое человеку не снилось, мысленный волк вцепился в Россию и стал рвать ее на куски (236).

Еще одна грань сопоставления России с женским образом – это фигура главной героини, Ульяны. Как справедливо отмечает В. Мескин, «зло, окутавшее Улю, представляется как частное проявление большого зла, поразившего страну»[7]. Ульяна и есть воплощение России, которая находится на перепутье, на перекрестье действия разных, полярных векторов. Трагедия, которая в конце романа случается с Ульяной, знаменует собой трагедию, которую переживает страна, – унижение и бесчестие. Уле кажется, что она качается над бездной и из этой бездны восстает громадный страшный зверь:

> Он рос, набухал, раздувался, становился больше, чем этот город, он держал его в своей пасти, подминая собой всю землю и закрывая половину неба, и Уля поняла, что не спасется, угодит в разверстую пасть (508).

Эта символическая сцена знаменует собой угрозу, которая нависла над Россией, – страна находится на краю гибели. Революция

стала торжеством «мысленного волка». Но в финальной сцене романа, помимо трагических нот звучит и надежда – когда Уле казалось, что волк вот-вот поглотит ее, она вдруг

> …подняла голову к небу и увидела крест. Он сложился из полуночных всполохов, сначала неясный, едва угадываемый среди звезд, но постепенно его очертания делались все более отчетливыми (508).

Крест оказался сильнее волка: «волк зарычал, оскалился, отступил». Эта сцена раскрывает в символической форме представления автора романа о судьбах страны: революция стала искушением, которое подвело страну к гибельной черте, но путь спасения есть, и он указуется крестом, православной верой.

Уля в романе одновременно является и живым, выразительным характером, и образом-символом. Подобное соотношение характерно и для ряда других персонажей романа – например, таким предстает Распутин. Его фигура очень важна для понимания того представления о революции, которое выражено в романе «Мысленный волк». Распутин не назван в романе по имени (как отмечает А. Латынина, «писатель виртуозно обходится словами «мужик», «старец», «странник», наконец местоимением ОН»[8]), но за описанием персонажа легко угадывается исторический прототип. Варламов предлагает свой взгляд на роль и судьбу этого человека. В понимании писателя именно Распутин и олицетворял собой всё подлинно национальное – это настоящий русский человек, безудержный в молитве и в покаянии, но и неуемный в буйных кутежах и хмельном веселье. Гибель Распутина Варламов интерпретирует в символическом ключе – в романе уход этого человека означает уход подлинной, настоящей, православной Руси и победу чуждых, злых сил, управляющих революцией, т. е. «мысленного волка».

Размышляя о трактовке темы революции в романе «Мысленный волк», невозможно не провести еще одну значимую параллель – речь идет о том образе революции, который представлен в текстах Пильняка. Свои представления о революции Пильняк выразил в целом ряде произведений, наиболее известными среди которых на сегодняшний день являются, пожалуй, романы «Голый год» и «Машины и волки». В последнем из названных романов Пильняк при осмыслении образа революции обратился к метафоре волка. Но если у Варламова «мысленный волк» – это сугубо негативная, разрушающая сила, то Пильняк наделял этот образ совсем другими коннотациями: волк – это воплощение свободы, гордости, независимости.

> В волке вся романтика наша, вся революция, весь Разин […] Его надо выпустить на волю, – как осьмнадцатый год[9].

У Варламова образ волка воплощает губительный потенциал революции, а у Пильняка – ее красоту и мощь:

> И тогда выходит волк – прекрасный, красавец волк. Голова его вскинута гордо. Он идет крупным шагом […] В серых зарослях, откуда он возник, он кажется огненным, куском огня, он стремителен и верен в своих движениях[10].

Оба писателя изображают революцию сквозь призму одной и той же метафоры, но понятой диаметрально противоположно. Для Пильняка образ волка является воплощением национальной стихии, и сама революция, по Пильняку, – глубоко национальна. В представлении Варламова, волк – метафора антинациональных, антипатриотических сил, которые стали управлять революционным процессом.

Роман Варламова вообще дает широкие возможности для изучения в историко-литературном контексте. Исследования подобного рода уже предпринимались современными литературоведами (например, о параллелях с творчеством Платонова размышляет в своей статье Я. Солдаткина[11], о взаимосвязях с принципами романного мышления эпохи Серебряного века убедительно пишет В. Мескин[12]). Представляется, что круг научных исследований подобного рода со временем будет значительно расширен.

Подводя итог, необходимо сформулировать, что же такое «мысленный волк» в понимании А. Варламова, какие смыслы писатель вкладывает в этот образ-символ. Здесь прочитываются самые разные грани, на первом плане среди которых оказываются моральная, религиозная и социальная. В моральном плане «мысленный волк» – это темные, злые побуждения человеческого сознания, те помыслы, которые разрушают личность. С этической трактовкой смыкается религиозная, также отраженная в романе: «мысленный волк» понимается как греховное начало мира, дьявольские силы, стремящиеся «звероуловить», подчинить себе человека. Наконец, не менее значимой оказывается в романе социальная грань: «мысленный волк» как символическое обозначение тех сил, которые руководили революционным процессом, социальный индивидуализм, который стал истинным двигателем и подлинной причиной революции.

Необходимо отметить, что образ «мысленного волка» в творчестве Варламова вызревал постепенно. Так, в повести 1997 г. «Затонувший ковчег» читатель встречает персонажа по имени Борис Филиппович Люппо. Фамилия его, как представляется, образована от латинского слова «lupus», что значит «волк». Не случайно этот персонаж является в повести воплощением сил зла. Система параллелей между «Затонувшим ковчегом» и «Мысленным волком» мог-

ла бы быть продолжена, поскольку главные женские образы этих произведений – Ульяна и Маша – тоже очевидным образом соотносятся. Оба женских образа наделены значительной символической нагрузкой, кроме того, их связывают и некоторые сюжетные параллели – так, и Ульяна, и Маша уже при рождении отмечены высшими силами.

«Мысленный волк» – это роман, проблематика которого очень широка. Здесь есть элементы и социального, и философского, и авантюрного романа. Многие аспекты связывают это произведение и с т.н. романом воспитания, поскольку в центре художественного рассмотрения здесь находится судьба главной героини, Ульяны, ее рождение, детство, отрочество, юность. При этом важнейшей и, может быть, даже главной содержательной гранью романа являются размышления исторического плана – о причинах, ходе, результатах революционного процесса. Варламов в своем романе стремится осмыслить природу, происхождение и сущность идеи революции.

Примечания

[1] *Варламов А.Н.* Мысленный волк. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 183–184, 185, Далее ссылки на это изд. приводятся в тексте статьи в скобках.

[2] *Голубков М.М.* Русская литература XX в.: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 76.

[3] *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6 : Статьи. 1907–1921. Берлин: Алконост, 1923. С. 329.

[4] Мысль становится волком. Интервью с А.Н. Варламовым // Российская газета. № 269 (6840). 2015. 26.11.

[5] *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 1. М. Искусство. 1994. С. 393.

[6] Там же.

[7] *Мескин В.А.* «Мысленный волк» Алексея Варламова как опыт символистского романа // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. №1. С. 61.

[8] *Латынина А.* Кто управляет историей? Заметки о романе Алексея Варламова «Мысленный волк» // Новый мир. 2014. № 9. С. 185.

[9] *Пильняк Б.* Романы. М.: Современник, 1990. С. 271.

[10] Там же. С. 224.

[11] *Солдаткина Я.В.* Творческое наследие А.П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А.Н. Варламов «Мысленный волк», А.В. Иванов «Ненастье») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. №1. С. 45–54.

[12] *Мескин В.А.* «Мысленный волк» Алексея Варламова как опыт символистского романа.

ЗАПАД И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

А.В. Голубев

«Организационное овладение»: западные писатели в СССР в 1930-е годы

Теперь уже не приходится доказывать, что изучение всего комплекса культурных и общественных связей, существовавших между СССР и Западом в 1920-е – первой половине 1940-х гг., возможно лишь при условии понимания их как определенной политики, причем скоординированной и последовательно проводившейся в жизнь с достаточной целенаправленностью, в соответствии с теми или иными целями. Такую последовательность в развитии культурных связей не стоит, впрочем, преувеличивать; речь идет не столько о каком-то едином и многолетнем плане, сколько об общих подходах, которыми руководствовались все советские учреждения и большинство граждан в процессе культурного обмена. И подходы эти менялись так же, как менялись цели и методы культурной дипломатии СССР.

Термин «культурная дипломатия» ввел в оборот американский исследователь Ф. Баргхорн, который понимал под этим «манипуляцию культурными материалами и кадрами в пропагандистских целях». По его мнению, культурные контакты всегда использовались СССР в качестве орудия внешней политики[1]. Как представляется, понятие культурной дипломатии несколько шире. Его можно определить как использование государством для достижения политических, дипломатических, пропагандистских целей существующих или специально установленных культурных, общественных и научных связей[2].

Нередко встречаются утверждения, что культурная дипломатия впервые стала применяться именно советским правительством. На самом деле она практиковалась задолго до октября 1917 года. К подобным методам прибегали и революционная Франция, и Америка в эпоху борьбы за независимость и во время гражданской войны в США. Элементы культурной дипломатии присутствовали и в политике русского правительства начиная с XVIII века. При желании можно даже проследить определенные элементы преемственности в российской культурной дипломатии XIX-начала XX века и советской – 1920–30-х годов[3].

© 2018 Александр Владимирович Голубев. Москва; Институт российской истории Российской Академии наук.

В начале XX века, однако, культурная дипломатия выходит на качественно новый уровень, чему способствовала прежде всего Первая мировая война. Ее воздействие на все сферы жизни общества было огромным; некоторые историки даже предложили в этой связи ввести новое понятие – «тотальная война»[4].

С началом глобального вооруженного конфликта возникла ситуация, когда Россия объективно была заинтересована в создании за рубежом – в первую очередь в союзных государствах – привлекательного образа страны. Российская культурная дипломатия таким образом получила новый импульс. Одновременно резко активизировалась культурная дипломатия в других странах, в США прежде всего. Уже первые шаги в этой области, по мнению историка Дж. Кеннана, означали переход от династической к национальной дипломатии[5]. И после окончания войны различные формы культурной дипломатии широко применялись многими правительствами.

Короче говоря, культурная дипломатия как таковая отнюдь не стала открытием большевиков, однако использовалась ими в невиданных прежде масштабах. При этом наиболее эффективной она была в 1930-е годы[6]. Известный журналист Л. Фишер писал:

> Уникальная притягательность большевистской революции была явлением универсальным. Она предлагала не только коренные изменения в России. Она предполагала всемирное уничтожение войны, бедности и страданий. Таким образом, во всех странах маленький человек, рабочий, интеллектуал чувствовали, что в их жизни с началом революции в России происходит что-то важное. В действительности, эта всеобщая симпатия происходила более из недовольства условиями в их собственных странах, чем из знания условий в России. Большинство не знало в точности, что произошло или происходит при большевистском режиме, но все говорили о нем с энтузиазмом[7].

Память о недавнем экономическом кризисе, ощущение надвигавшейся следующей мировой войны – все это вызывало напряженный поиск новых путей развития западной цивилизации среди европейской политической, интеллектуальной и культурной элиты. А на востоке Европы в это самое время возникала новая цивилизация, провозгласившая неизбежность своего распространения на всё человечество в будущем. Стоит ли удивляться, что она вызывала жгучий, хотя и не всегда доброжелательный, интерес. Как утверждал английский историк Ч. Мовat, в те годы

> Россия пользовалась кратковременной популярностью. Она была открыта для гостей, которых опекал «Интурист», ее посещали и затем описывали великие – Бернард Шоу, лорд Лотиан, леди Астор, Веббы[8].

* * *

Наличие интереса к новой советской действительности, безусловно, создавало благоприятную ситуацию для успеха культурной дипломатии, однако этой ситуацией надо еще было суметь воспользоваться. И здесь необходимо поговорить о способах, которые для этого использовались.

Понятие «технология гостеприимства» ввел американский исследователь П. Холландер в своей монографии, впервые вышедшей в США в 1981 г. Высоко оценивая опыт СССР в этой области, он писал:

> Используемая в таком масштабе технология гостеприимства, включающая визиты в образцовые тюрьмы, была чем-то исторически новым. Высокоорганизованные усилия советского режима произвести впечатление на иностранцев являлись подлинным нововведением, реализуемым огромным пропагандистским аппаратом и его дотошным вниманием к деталям – предприятие одновременно неизвестное и недоступное пониманию для большинства представителей Запада[9].

Однако не менее (если не более) удачным, чем формула «технология гостеприимства», представляется термин, который можно найти в письме полпреда СССР во Франции В.С. Довгалевского заместителю наркома иностранных дел М.М. Литвинову в марте 1929 г. – «организационное овладение»[10].

Способы подобного «овладения» были самыми различными – от организации встреч на высшем уровне и поездок под жестким контролем советских представителей до попыток прямого подкупа под различными благовидными предлогами. Как отмечал П. Холландер, существовали две важные составляющие в подготовке визитов иностранных гостей:

> Первая – маскировка реальности, попытка контроля над тем, что будет видеть и испытывать визитер. Вторая – способ обхождения с этим визитером. Последняя составляющая, в свою очередь, может быть подразделена на материальные привилегии и удобства, с одной стороны, и нематериальные привилегии, обеспечивающие душевный комфорт и самоудовлетворенность, с другой[11].

Если говорить о первой составляющей, решение о приглашении того или иного видного литератора принималось (иногда после долгих проволочек) на высшем уровне – решением Политбюро. Заранее планировались встречи с известными писателями и учеными, молодежью, артистами, политическими деятелями и представителями прессы (это расписание после утверждения директивными органами приобретало силу закона). Так, например, в организации путешествия в СССР Б. Шоу в 1931 г., участвовали, помимо Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), Наркомат иностранных дел, Ученый комитет при ЦИК СССР, Объединенное государственное издательство и др.

В результате поездка по СССР Б. Шоу и его спутников – лорда Ф.Г.К. Лотиана и супругов лорда У. Астора и леди Н. Астор – оказалась одной из удач советской культурной дипломатии. Порой парадоксальные, иногда даже сомнительные с точки зрения советского официоза, высказывания Шоу и в ходе, и по окончании визита оказались, тем не менее, весьма благоприятными для СССР. Следует отметить, что в данном случае английские гости были вполне искренни. Сохранилось свидетельство физика П.Л. Капицы, случайно оказавшегося попутчиком Шоу и других во время их возвращения из нашей страны. Они, писал Капица в частном письме, в поезде делились впечатлениями от путешествия, причем говорили примерно то же самое, что потом появилось в газетах[12].

В 1935 г. в ВОКС создали специальный отдел для обслуживания зарубежных гостей – он должен был подбирать объекты демонстрирования, «могущие дать правильное представление иностранцам о подлинном содержании и объеме победоносного строительства в СССР во всех важнейших областях»[13]. В свою очередь «Интурист» в декабре 1936 г. обратился в Наркомат земледелия с просьбой определить список колхозов, расположенных близ крупных городов и разрешенных для соответствующего показа, так как «посещающие СССР иностранные туристы проявляют огромный интерес к нашим успехам в деле коллективизации сельского хозяйства»[14].

В результате, если в 1929 г. СССР посетило около 1 тыс. туристов, то в 1932 г. – уже свыше 10 тыс. Всего же в 1920–1930-е гг. в СССР побывало около 100 тыс. иностранных туристов[15].

Что касается второй составляющей, т. е. «способа обхождения с визитером», здесь существуют не менее убедительные примеры. Французский философ Р. Этьембль вел дневник во время пребывания в России и на Украине. Несколько позже он замечал:

> Перечитывая записи 1934 года, я больше всего расстраиваюсь, что не упомянул роскошный пир в украинском колхозе: потрясающее количество и качество. И вот недавно я узнаю, что за год до этого, в 1933 году, по вине Сталина умерли от голода миллионы украинцев, виновных в непокорности: в том, что они хотели остаться украинцами, а не раствориться в волне русификации и крайнего сталинизма. Вот так путешествуют по стране тирании: ничего не видя, не зная, не понимая[16].

В отличие от Р. Этьембля, Б. Шоу, который, по его собственным словам, проехал по многим колхозам, не заметил никаких следов голода.

Можно вспомнить и А. Барбюса, который писал, что «его так здесь принимали и так чрезвычайно внимательно отнеслись к нему, что ему буквально нечего больше желать». Р. Роллан сообщал сестре Мадлен:

> Мне оказывают прием совершенно несоразмерный с моей скромной персоной; иногда это немного утомительно… Вчера вечером в Большом театре меня приветствовали нескончаемыми овациями, как в самом театре, так и снаружи[17].

Впрочем, впечатление, которое требовалось создать у иностранных гостей, часто портили весьма скромные бытовые условия, которые предоставляли им ненавязчивый советский сервис и советское снабжение[18]. Неудивительно, что в начале 1930-х гг. приезд иностранной делегации мог стать источником серьезных материальных (а вследствие этого и политических) проблем для принимающей стороны, позитивные же результаты были отнюдь не гарантированы. В июле 1932 г. заместитель наркома иностранных дел Н.Н. Крестинский писал полпреду в Чехословакии А.Я. Аросеву по поводу возможного приезда в СССР делегации пражского Института Масарика:

> В настоящий момент для того, чтобы у делегации получилось благоприятное впечатление, нужно затратить на ее обслуживание очень много сил. Все же силы сейчас идут на организацию уборочной кампании[19].

В том же 1932 г. партийное руководство не поддержало инициативу Аросева, а также писателей Р. Роллана и Зд. Неедлы[20] о создании Института советской культуры в Праге, ссылаясь на нехватку валюты, а в 1933 г. отказалось ассигновать средства на приезд делегации радикальных финских писателей.

Тем не менее методы «организационного овладения» постоянно совершенствовались и развивались.

Одним из самых эффективных методов оказались встречи и беседы «на высшем уровне». Известно, что советские лидеры, прежде всего Сталин, время от времени принимали наиболее известных и авторитетных гостей, в частности литераторов, порой удостаивая их продолжительной беседы. Так, в 1927–1934 гг. Сталин четырежды принимал А. Барбюса, в 1931 г. встречался с Б. Шоу и Э. Людвигом, в 1934 г. беседовал с Г. Уэллсом, в 1935 г. – с Р. Ролланом, в 1937 г. – с Л. Фейхтвангером и Р. Альберти. Г.Б. Куликова отмечала по этому поводу:

> Сталин как великий прагматик видел необходимость представить общественному мнению Запада официальную политическую доктрину Советского Союза, цели и перспективы его внутренней и внешней политики. То, что звучало непосредственно из уст Сталина, казалось особенно убедительным[21].

Не случайно практически все, с кем встречался советский вождь, в той или иной форме оставили очень благоприятные, порой восторженные отзывы от общения с ним[22]. А. Жид также надеялся встретиться со Сталиным во время своего пребывания в Москве. Однако когда стало известно о его намерении говорить с вождем о преследованиях в СССР гомосексуалистов, встреча стала невозможной[23]. А жаль: интересно, что бы написал об этой встрече Жид в своей книге «Возвращение из СССР» и не сместились бы несколько ее акценты?

Здесь уместно поставить вопрос – по какому принципу вообще выбирались те или иные литераторы для встречи со Сталиным? По мнению Л.В. Максименкова,

> каждому гостю отводилась своя характерная роль в этом театре. В 1932 году Барбюс – ключевая фигура в подготовке Амстердамского антивоенного конгресса, организатор журналистского сообщества (субсидии его газете «Монд»). В 1934 году председатель ПЕН-клуба Герберт Уэллс – гарант получения поддержки среди либеральных кругов на Западе съезду советских писателей (Уэллс наивно рассчитывал добиться от Сталина разрешения на вступление ССП в международный ПЕН-клуб). В 1935 году от Ромена Роллана ждали идеологической поддержки Парижского конгресса деятелей культуры. От Мальро в 1936 году – обеспечения всеевропейской поддержки республиканской Испании. В Андре Жиде в 1935–1936 годах видели главного координатора мобилизации западноевропейской интеллигенции под знаменами Советского Союза в условиях «единого фронта». Лион Фейхтвангер в 1937 году – символ перегруппировки сил немецкой антифашистской эмиграции. Наконец, от Рафаэля Альберти в том же 1937-м ждали обеспечения просовет-

ской радикализации испанской интеллигенции в условиях неблагоприятного развития событий на Пиренейском полуострове[24].

Конечно, подобные соображения вполне могли учитываться при подготовке конкретного визита, но общая схема все же выглядит надуманной и чрезмерно жесткой, тем более, что для каждой конкретной ситуации можно было бы подобрать и другую, не менее полезную фигуру. Все же выбор гостей Сталина зависел, по-видимому, от более простых и очевидных вещей – значимости того или иного писателя, его реального веса в западноевропейской литературной среде, его желания и готовности пойти навстречу СССР. Конечно, тот или иной намеченный гость, даже при соответствии подобным критериям, мог в последнюю минуту не пройти «фэйс-контроль» (как это случилось с А. Жидом), но данное исключение скорее подтверждает правило. «Главный координатор мобилизации западноевропейской интеллигенции» не был приглашен к Сталину по гораздо менее значимой причине, чем его предполагаемая роль, и уже это ставит под сомнение приведенную выше жесткую схему.

Кандидатуры прибывавших в СССР западных деятелей культуры, не только писателей, проверялись и утверждались спецслужбами. В РГАЛИ отложилось несколько подобных дел с красноречивыми названиями: «биографические сведения» о тех или иных литераторах. Их лексика, а также наличие грифа «секретно», не оставляют сомнений в том, что они составлялись с участием НКВД. Сохранился и отдельный список лиц, «которых было бы желательно пригласить в Советский Союз[25].

* * *

Как отмечалось выше, встречавшиеся со Сталиным Б. Шоу, Г. Уэллс, Р. Роллан делились самыми восторженными впечатлениями от встреч с советским вождем. «Я редко встречал человека, который умел бы так говорить, как Сталин, и который так мало торопился бы это делать… Сталин – человек, который умеет доводить вещи до конца» – писал Б. Шоу. А Г.Дж. Уэллс через несколько месяцев после встречи со Сталиным в книге «Опыт автобиографии» признавался:

> У меня к тому времени сложилось представление о скрытном и эгоцентричном фанатике, лишенном слабостей деспоте, ревниво взыскующем абсолютной власти… я по-прежнему рассчитывал увидеть в Москве безжалостного, черствого, самонадеянного человека, по всей вероятности – доктринера, эдакого грузинского горца, чей дух на веки вечные обречен обитать в родных ущельях.

Но после встречи со Сталиным его мнение радикально изменилось:

> Я никогда не встречал более искреннего, прямолинейного и честного человека. Именно благодаря этим качествам, а не чему-то мрачному и таинственному, обладает он такой огромной и неоспоримой властью в России… Сталин – грузин, не ведающий тонкостей. Его непритворная ортодоксальность убеждает соратников, что все задуманное будет осуществляться без головоломных осложнений, самым лучшим из возможных способов[26].

Важно, однако, уточнить, что советская действительность в целом произвела на него достаточно противоречивое впечатление. Уэллс писал:

> …повсюду перекосы; все десять дней, без малейшего на то желания, я постоянно подмечал несообразности. Например, для печатания книг, даже самых нужных, не хватает нормальной бумаги и используется бумага вроде оберточной; от этого страдает просветительская работа, которая так важна. Уличное движение в Москве, хотя его интенсивность не идет ни в какое сравнение с Лондоном или Парижем, плохо организовано и опасно; если вы не принадлежите к привилегированному классу – такие классы все-таки существуют, – передвигаться по улицам вам очень трудно, вы еле двигаетесь. Распределение товаров по магазинам с разными ценами и с разными деньгами доходит до полного абсурда. Москва растет очень быстро, но перепланировка и перестройка продуманы, по-моему, очень бездарно.

Конечно, его суждения были достаточно субъективны; так, он предрекал, что строящийся московский метрополитен «будет самый ненадежный метрополитен в мире»[27].

Сохранилось письмо председателя ВОКС А.Я. Аросева Сталину от 29 июня 1935 г. где он пересказывал впечатления Р. Роллана от встречи со Сталиным. Писатель заявил, «что ничего подобного не ожидал и никогда в жизни себе Сталина таким не представлял. Ромен Роллан, надо прямо сказать, очарован Вами лично»[28].

В отличие от А. Жида, критически оценившего в своей книге «Возвращение из СССР» советскую действительность, Р. Роллан, который тоже многое увидел и понял, ограничился записями в дневнике (его он завещал не публиковать до 1985 г.). «Охраняющая нацию великая коммунистическая армия со своими руководителями рискует превратиться в особый класс, – писал в дневнике Роллан, – и, что всего серьезнее – в привилегированный класс»[29]. Сложные впечатления остались и у Л. Фейхтвангера, посетившего советскую

столицу в 1937 г., однако в его книге «Москва, 1937» об этом нет ни слова[30]. Очевидно, эти писатели опасались «сыграть на руку» правым, в том числе фашистам. Эту опасность видел и Жид, тем не менее решивший, что «ошибки одной страны не могут скомпрометировать истину, которая служит общечеловеческому, интернациональному делу»[31].

Записи бесед Сталина с писателями тщательно им редактировались, в текст вносилась подчас значительная правка, и стенограммы почти всегда пересылались для ознакомления членам и кандидатам в члены Политбюро с требованием по прочтении возвратить в Особый сектор ЦК ВКП (б)[32].

В марте 1937 г. в СССР прибыли испанский писатель Р. Альберти и его супруга М.Т. Леон. За несколько лет до этого, в 1934 г., они присутствовали в качестве почетных гостей на Первом съезде советских писателей. Новая их поездка в СССР широко освещалась прессой, в частности, их интервью было опубликовано в «Литературной газете». Но главное, Альберти и Леон стали единственными испанскими писателями, с которыми встречался Сталин – это случилось 20 марта 1937 г. «Последнее его пребывание в СССР и прием товарищем Сталиным имело большое значение для большого объединения писательской интеллигенции и роста симпатий к СССР», – говорилось в биографических сведениях об Альберти[33].

Об этой встрече не сообщает большинство авторов обобщающих работ по истории советской культурной дипломатии. Впрочем, и сам Альберти редко упоминал о содержании своей беседы с советским лидером. По свидетельству Г. Димитрова, речь шла о гражданской войне в Испании и политике испанского правительства. Как предположил Т.А. Мухаматулин, Альберти не удовлетворило содержание разговора: Сталин говорил о невозможности пролетарской революции в ближайшее время, о том, что победа в Испании – это, в первую очередь, удар по Италии и Германии и т. п.[34]

Однако, судя по всему, главным результатом встречи было нечто более конкретное. В тот момент советское политическое руководство колебалось относительно места и времени проведения Второго международного антифашистского конгресса писателей. На Парижском конгрессе 1935 г. было решено провести его в Испании в 1937 г. Однако началась война. Кроме того, на конгрессе должен был председательствовать А. Жид, фигура для советского руководства уже неприемлемая. И 14 марта отдел культпросветработы ЦК ВКП (б) сообщил Сталину, что считает необходимым отказаться от участия в конгрессе советской делегации. Но после встречи Сталина с Альберти и его супругой ситуация изменилась. Встреча состоялась 20 марта, а уже 21

марта Политбюро приняло решение «согласиться с предложением испанских антифашистских писателей о созыве в Испании Международного антифашистского конгресса писателей в текущем 1937 году»[35].

Таким образом иногда культурная дипломатия приносила вполне существенные результаты, и иностранные литераторы были не только объектами, но и субъектами данного процесса.

* * *

Существовали и другие способы «организационного овладения» и закрепления дружеских чувств видных представителей западной интеллигенции к СССР. Так, глава советской писательской делегации А.И. Безыменский писал секретарю Союза писателей А.С. Щербакову из Парижа в декабре 1935 г.:

> Статьи Арагона в «Правде» не печатают, хотя два раза экстренно их заказывали. Сообщите Мехлису, что надо заказать снова и поместить, ибо приласкать Арагона надо обязательно [*выделено и подчеркнуто в документе – авт.*] Самоотверженность этого парня исключительная, и работа его большевистская[36].

Американский писатель и социолог У. Франк, побывавший в СССР в 1932 г. и выпустивший книгу «Рассвет в России» («Down in Russia»), вспоминал о своей переписке с М.Е. Кольцовым. Франк спросил, хватит ли у него денег (полученных за публикации его книг и статей в Советском Союзе) на счету в советском банке, чтобы взять с собой сына. Кольцов ответил:

> У вас достаточно рублей, чтобы приехать в Россию с сыном. У вас достаточно рублей, чтобы определить его в школу и снять виллу в Крыму. У вас достаточно рублей, чтобы поселить любовницу на вашей вилле. А если вам понадобятся еще рубли, мы всегда можем заказать вам несколько статей в «Правде»[37].

Широко известны критические воспоминания о «советском гостеприимстве» А. Жида, изложенные в его знаменитой книге «Возвращение из СССР». В частности, он писал:

> Из московских газет я узнал, что в течение нескольких месяцев было продано более 400 тысяч моих книг. Нетрудно сообразить сумму авторских отчислений. А щедро оплаченные статьи!.. мы ни в чем не нуждались, нам было предоставлено все. Да, все, начиная с расходов по путешествию и кончая сигаретами[38].

Менее известны впечатления А. Кёстлера, примерно в то же время побывавшего в Стране Советов и на себе почувствовавшего все

прелести советского «организационного овладения». В частности, в Тбилиси

> были организованы обычные банкеты и встречи с политическими лидерами и представителями интеллигенции города, кого-то тут же приставили ко мне, меня познакомили с редактором местного литературного журнала и директором государственного издательства – в данном случае государственного издательства Грузинской советской республики. Редактор журнала объявил, что в течение многих лет его дорогой мечтой было опубликовать мой рассказ. Я дал ему копию рассказа, опубликованного некоторое время тому назад в Германии; в тот же день чек на две или три тысячи рублей был послан в мой отель. Директор государственного издательства попросил о праве на грузинское издание книги, которую я собираюсь написать; я подписал готовый договор и мне был послан другой чек, на три или четыре тысячи рублей (средняя заработная плата в то время была 130 рублей в месяц). Я таким образом продал тот же самый короткий рассказ в восемь или десять литературных журналов от Ленинграда до Ташкента и продал права на русское, немецкое, украинское, грузинское и армянское издание моей ненаписанной книги в обмен на выплаченные авансы, которые составили маленькое состояние.

Характерно, однако, что написал об этом Кёстлер не в 1930-е, а гораздо позже[39].

Помимо оплаты расходов на поездки в СССР и выплаты гонораров за книги и статьи, в том числе еще не написанные, могли выдаваться комиссионные за те или иные услуги, выдача субсидий на всевозможные издательские проекты, оплата счетов за проведение съездов и пленумов. Некоторым счастливцам заказывали сценарии фильмов по их произведениям, оплачивая их авансом. Так, в июле 1936 года Л. Фейхтвангер получил валютную субсидию в 5 тыс. долларов за еще не написанный сценарий фильма по своему роману «Семья Опперман»[40]. В июле 1939 года тот же Фейхтвангер получил 35 тыс. франков за написание сценария по роману «Изгнание», но по очевидным причинам, прежде всего вследствие подписания пакта Молотова-Риббентропа и поворота в советской пропаганде, а затем и начала Второй мировой войны, сценарий так и не был написан[41].

Конечно, подобной практикой литературное направление культурной дипломатии отнюдь не исчерпывалось. Советские литераторы ездили за рубеж, прошло два писательских конгресса. Работали международные организации, издавались переводы, развивался книгообмен. Но эти сюжеты выходят за рамки данной статьи.

В том, что СССР вызывал наибольший интерес именно в начале и середине 1930-х гг., главную роль сыграли все же настроения и предубеждения, существовавшие на Западе. Как отмечал П. Холландер,

> советский пример предлагал наиболее многообещающую альтернативу экономическому и социальному хаосу… Восхищение советской системой достигло апогея не тогда, когда ее достижения были самыми впечатляющими или политика наиболее гуманной, но тогда, когда по западному миру ударил серьезный экономический кризис, что способствовало созданию представления о Советском Союзе как острове стабильности, порядка, экономической рациональности и социальной справедливости[42].

Эту же мысль повторил и известный советолог Ст. Коэн:

> Американцы обычно находили в Советском Союзе то, что искали. Так, у сталинского террористического режима 1930-х годов было много американских поклонников, в то время как намного менее репрессивный брежневский режим не имел практически ни одного[43].

Однако справедливо и то, что благоприятной для советской культурной дипломатии ситуацией необходимо было суметь воспользоваться. В какой степени это удалось в 1930-е годы? Очевидно, что однозначного ответа не существует.

Именно в этот период проявились как плюсы, так и минусы той модели культурной дипломатии, которая создавалась в СССР. С одной стороны, всеобъемлющая роль государства и относительная «закрытость» общества позволяли эффективно ограждать большинство иностранных гостей от нежелательной информации о реальной жизни в стране, демонстрируя при этом именно то, что выбирали сами гостеприимные хозяева. С другой стороны, и финансовые, и, что еще более важно, организационные ресурсы государства были ограничены, и подобная практика могла быть эффективной лишь в условиях относительно незначительных по своим масштабам контактов.

Примечания

[1] *Bargh*oo*rn F.C.* The Soviet Cultural Offensive. The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy. Princeton, 1960. P. 10, 11.

[2] Подробнее см.: *Голубев А.В.* «Взгляд на землю обетованную»: из истории советской культурной дипломатии. М., 2004; *Голубев А.В.* «Если мир обрушится на нашу Республику»: Советское общество и внешняя угроза в 1920-е - 1940-е годы. М., 2008; *Голубев А.В., Невежин В.А.* Формирование образа Советской России в окружающем мире средствами культурной дипломатии, 1920-е – первая половина 1940-х гг. М., 2016.

[3] См.: *Голубев А.В., Невежин В.А.* Формирование образа… С. 58–61.
[4] Подробнее см.: *Ходнев А.С.* «Великая война» в зарубежной историографии: концепция тотальной войны // Преподавание истории в школе. 2000. № 10. С. 16–20.
[5] *Filene P.* Americans & the Soviet Experiment, 1917–1933. Cambridge (Mass.), 1967. P. 20–21.
[6] См.: *Голубев А.В.* «Звездный час» советской культурной дипломатии: 1929–1939 годы // Россия и современный мир. 1999. № 2. С.224–244.
[7] The God that Failed. N.Y., 1963. P. 180.
[8] *Mowat Ch.* Britain between the Wars. 1918–1940. L., 1956. P. 462.
[9] *Холландер П.* Политические пилигримы. Путешествия западных интеллектуалов по Советскому Союзу, Китаю и Кубе. 1928–1978. СПб., 2001. С. 14.
[10] Документы внешней политики СССР. Т. XII. М., 1967. С. 118
[11] *Холландер П.* Политические пилигримы... С. 474.
[12] Публикацию письма П.Л. Капицы см.: Известия. 2001. 8 сентября.
[13] ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 1. Д. 353. Л. 32.
[14] РГАЭ. Ф. 7486. Оп. 1. Д. 1377. Л. 81–82.
[15] *Голубев А.В., Невежин В.А.* Формирование образа… С.107
[16] Цит. по: *Куликова Г.Б.* Пребывание в СССР иностранных писателей в 1920–1930-х годах // Отечественная история. 2003. № 4. С. 47. Нельзя не отметить, что многие современные исследования и вновь введенные в научный оборот рассекреченные документы опровергают точку зрения об умышленном геноциде украинцев, хотя количество жертв голода (в рамках всего СССР) действительно оценивается в 3–7 млн.
[17] РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 699. Л. 42; *Роллан Р.* Письма. М., 1985. С. 328.
[18] Любопытное описание своего путешествия по Каспию на советском пароходе, затем поездом из Баку в Батуми оставила английская писательница А. Кристи. Она отмечала отсутствие привычного для европейцев сервиса, полное незнание языков (немецкого, французского, английского, арабского) у обслуживающего персонала, хотя и подчеркивала вместе с этим его приветливость, доброжелательность, желание услужить. Подобное крайне ироничное отношение к советским реалиям характерно для Кристи, как и для многих других иностранцев. Она совершенно серьезно описывала свои путешествия в Турцию и Иран, где удобств и сервиса было еще меньше, европейских языков также не знали, однако это воспринималось ею как должное и не вызывало негативной реакции. См.: *Кристи А.* Автобиография. СПб., 1997. С. 500–505.
[19] *Кен О.Н., Рупасов А.И.* Западное приграничье: Политбюро ЦК ВКП(б) и отношения СССР с западными соседними государствами, 1928–1934. М., 2014. С. 462.
[20] Неедлы Зденек (1878–1962), чехословацкий историк, литературный критик, государственный деятель. Член-корреспондент АН СССР (1947).
[21] К*уликова Г.Б.* Новый мир глазами старого. Советская Россия 1920–1930-х годов глазами западных интеллектуалов: очерки документированной истории. М., 2013. С. 160–161.

[22] Подробнее о встречах Сталина с видными представителями западной интеллигенции и их реакции на эти встречи см.: *Дэвид-Фокс М*. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М., 2015; *Куликова Г.Б.* Новый мир глазами старого…; *Максименков Л.В*. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие) // Вопросы литературы. 2004. № 3. С. 274–353.

[23] *Фрадкин В.А.* Дело Кольцова. М., 2002. С. 210. Другую версию этого эпизода см.: *Дэвид-Фокс М.* Идеология как театральность: случай Андре Жида // Литература и идеология. Век двадцатый. М., 2016. С. 85–92.

[24] *Максименков Л.В.* Очерки номенклатурной истории… С. 295.

[25] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 6, 10, и др.

[26] *Уэллс Г. Дж*. Опыт автобиографии. Открытия и заключения одного вполне заурядного ума (начиная с 1866 года). М., 2007. С. 125. Любопытно, однако, что Г.Б. Куликова приводит вторую часть высказывания в ином переводе, еще более благоприятном для Сталина: «Сталин – совершенно лишенный хитрости и коварства грузин. Его искренняя ортодоксальность – гарантия безопасности его соратников». См.: *Куликова Г.Б.* Новый мир глазами старого… С. 224.

[27] *Уэллс Г. Дж*. Опыт автобиографии... С. 135.

[28] «Тысячи людей видят в СССР воплощение своих надежд». Запись беседы Ромена Роллана и И.В. Сталина 28 июня 1935 г. // Источник. 1996. N 1. С. 141.

[29] Два взгляда из-за рубежа. М., 1990. С. 265.

[30] О его впечатлениях см.: Л. Фейхтвангер в Москве (из отчетов сотрудницы ВОКС) // Советские архивы. 1989. № 4. С. 55–63.

[31] Два взгляда из-за рубежа… С. 11.

[32] См.: *Куликова Г.Б.* Пребывание в СССР… С. 50–51.

[33] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 587. Л. 17.

[34] См.: *Мухаматулин Т.А.* Формирование образа республиканской Испании в советском обществе в 1931–1939 гг. М., 2018. С. 137.

[35] *Харитонова Н.Ю.* Рафаэль Альберти в Советской России: поэт, политика и политики // Литература и идеология. Век двадцатый. М., 2016. С. 137.

[36] РГАСПИ. Ф. 88. Оп. 1. Д. 515. Л. 3.

[37] Цит. по: *Холландер П.* Политические пилигримы... С. 176.

[38] Два взгляда из-за рубежа... С. 132.

[39] The God that Failed... P. 57.

[40] Фильм «Семья Оппенгейм» режиссера Г. Рошаля вышел в 1938 г.

[41] *Максименков Л.В*. Очерки номенклатурной истории… С. 45.

[42] *Холландер П*. Политические пилигримы… *С.* 7, 12.

[43] *Cohen St.* Sovieticus. American Perception & Soviet Realities. N.Y., 1985. P. 21.

А.В. Белобратов

«Новые русофилы»: большевистская революция в восприятии австрийских писателей в 1920-е гг.

Австрийский прозаик, эссеист и издатель Роберт Мюллер (1887–1924), «одна из наиболее привлекательных и деятельных фигур в литературной Вене 1910-х – начала 1920-х гг.»[1], в своей развернутой рецензии «Культурная политика большевизма», опубликованной в сентябре 1920 г. в журнале «Der Neue Merkur», подробно представлял книги Харальда Хёршельмана, Альфонса Паке и Альфонса Гольдшмидта, немецких авторов, побывавших в новой, большевистской России. Упомянул Мюллер и свою только что опубликованную книгу «Большевик и джентльмен». Рецензию он завершает на приподнятой ноте: «От литературы такого рода многое зависит, зависит будущее Европы. Россия вошла в моду, никаких сомнений!»[2]

Известно, что литературно-публицистическое обращение к теме России и русской революции в немецкоязычном культурном пространстве 1920-х гг. занимает значительное место. Герд Кёнен в своих библиографических штудиях насчитывает свыше 1.200 публикаций, появившихся в Германии с 1917 по 1924 гг.[3] И австрийская печать после 1918 г. демонстрирует отчетливое внимание к русской теме. Как отмечал В. Шмидт-Денглер, «Россия находилась в центре интереса, как это обильно подтверждают заголовки ежедневных газет во второй половине 1920 года»[4].

Публикации о России и многочисленные отклики австрийских писателей на русскую и революционную тему в 1920-е гг. являют собой весьма показательный и заслуживающий сопоставительного изучения материал не только из перспективы исторической. Не в меньшей мере эти «образы России» позволяют присмотреться к механизмам взаимодействия культур, к паттернам культурного восприятия Другого, к одной из форм культурного трансфера, осуществляемого на уровне конструирования и мифологизации событий и явлений воспринимаемой инокультурной среды.

В публикациях Роберта Мюллера, Йозефа Рота (1894–1939) и Хаймито фон Додерера (1896–1966), относящихся к разным этапам их писательской биографии, представляющих разную степень их знакомства с Россией и с «русскими обстоятельствами» (Роберт

© 2018 Александр Васильевич Белобратов. Санкт Петербург; Санкт-Петербургский государственный университет.

Мюллер в России никогда не был и писал о «большевизме» исходя исключительно из массмедийной информации, Хаймито фон Додерер провел в русском плену около четырех лет, а Йозеф Рот в качестве корреспондента немецких газет дважды был в России -- в 1920 г. в зоне боевых действий во время «польско-русской» войны, а в 1926 г. за несколько месяцев побывал в полутора десятках городов европейской части страны) обнаруживаются примечательные схождения, на которых и следует подробно остановиться.

Первые журналистские публикации Хаймито фон Додерера, который в 1916 г. оказался в в далекой Сибири (как и более ста тысяч австрийских военнопленных) и летом 1920 г. совершил долгий и трудный путь на родину, а также значимые для его творчества связи с русской культурой и литературой впервые были представлены В. Шмидт-Денглером в его статье 1972 г.[5] Примечательно, что из пяти ранних газетных публикаций Додерера две напрямую посвящены России: «Русская страна» в «Wiener Mittags-Zeitung» от 16.10. 1920 и «Новые русофилы» в «Wiener Allgemeine Zeitung» от 25.06.1921[6]. При этом, как отмечал исследователь:

> Додерер ни в одной из своих статей не обращается к конкретному описанию. Речь идет об эмоциональных, исповедальных заметках, из которых невозможно почерпнуть непосредственную информацию[7].

Восторженное признание в симпатии к России, т. е. к «русскому опыту» автора, как известно, обнаруживается и в последующем творчестве Додерера. О России он пишет и судит, по меньшей мере, до конца 1930-х гг., с бросающейся в глаза приязнью, что особенно заметно в его статье «Новые русофилы»:

> …тот, кто возвращается оттуда и начинает все вспоминать, ругает на чем свет стоит «их» правительство, ругает изолгавшихся чиновников во всех учреждениях, рассказывает самые невероятные истории, но через четверть часа он начинает предаваться самым восторженным воспоминаниям о русских людях, называет их благородным, прекрасным народом, и довольно скоро выясняется, что и страну эту, и этот народ он с глубокой любовью навсегда заключил в свое сердце. Глаза его излучают восторг, и вполне можно подумать, что он тоскует по возвращению туда.
>
> С этими «военнопленными» (Додерер использует русское слово – *А.Б.*) дело во многом обстоит именно так. […] Они познакомились с широкими просторами огромной страны, с широтой русского сердца, на самом деле отражающего характер своей страны. […] Они научились понимать, что означает святое русское «ничево»

(так у Додерера – *А.Б.*), в котором слились воедино величие сердца, неистребимая пассивность, мечтательность и глубина[8].

В статье «Русская страна», самой первой публикации Додерера-журналиста, автор повествует о группе из восьми немецких и австрийских офицеров, возвращающихся из русского плена. При этом Додерер дает весьма положительную характеристику России, ее жителям и ее ландшафту:

> Я расскажу здесь немного об одной стране, о ее своеобразии – об облике ее ландшафта и о людях, ее населяющих, о великом русском крестьянском народе, душа которого широка и открыта, словно степь, расскажу о гостеприимстве и в общем и целом о странствии по невообразимо и неизмеримо огромным просторам Западной Сибири[9].

Высказывания и оценки Додерера отчетливо перекликаются с топосами восприятия России, доминировавшими еще на рубеже XIX и XX вв., как, например, у Райнера Марии Рильке, а именно, с восхвалением «русской души» и русского крестьянина[10]. Юрген Леман в своей монографии «Русская литература в Германии» отмечал, что эти топосы связаны с расхожим для того времени культурным пессимизмом и с поиском альтернативных традиционалистских идеологий:

> В конце (девятнадцатого – *А.Б.*) века становятся слышны голоса, которые – основываясь на аргументации, связанной с критикой культуры и с историко-философским подходом, – противопоставляют Западной Европе, которой угрожает декаданс и распад, Россию, характеризуемую как исконную, наивную и витальную, как обещание новой культуры, как гарантию духовного, душевного и художественного обновления. […] Россия предстает «страной обетованной», а ее обитатели рассматриваются как инкарнация «русской души», с которой связаны такие понятия, как «духовная глубина», «непосредственность мировосприятия», «внутренняя противоречивость», «покорность», «пассивность», «способность к страданиям» и т. д., но которая в конечном счете предстает как рационально непостижимая[11].

Несколькими годами позже Додерер напишет в своем дневнике:

> Таким образом я перехожу к России, которую искренно люблю. – Мне неизвестно, как все обстоит у русских братьев теперь, мне неизвестно, какая у них там теперь диспозиция […] Я говорю «диспозиция», однако думаю не о сражениях политической истории. Мое личное мнение заключается в том, что политическая история вообще относится к явлениям незначительным, по меньшей мере, она являет-

> ся второстепенной формой проявления исторической жизни. Следовательно, я имел в виду сражения внутри «русского человека»[12].

11 или 12 декабря 1924 г. Додерер присутствовал на вечере в венском Сецессионе, где высланный из России писатель, социолог и философ Федор Степун (1884–1965) выступил с двумя докладами о современной России: «Лик России» и «Стиль и душа большевизма»[13]. Додерер в своем дневнике отмечает:

> Федор Степан (так у Додерера – *А.Б.*) – стопроцентный русский[14], «оратор», но в высшей мере симпатичный. Доклады во всех смыслах были огромным успехом. […] – На мой «вкус» этот Ст. был несколько реакционен[15].

Актуальные события (революцию, гражданскую войну) Додерер в своих газетных статьях начала 1920-х гг. практически не упоминает. И о столь значимом событии, как война Советской России с Польшей, бушевавшая летом и осенью 1920 г., упоминается лишь вскользь. Сибирский крестьянин, у которого движущиеся домой военнопленные (немцы и австрийцы) находят кратковременный приют, говорит с ними о войне вообще:

> …я тоже был на фронте, на германской войне, два года; дьявол разберет, зачем – разве вы не такие же люди, как мы? Но мы стреляли друг в друга. Боже праведный! Какая глупость! … И до сих пор все не успокоилось, мы сейчас воюем с Польшей. Зачем? … Зачем обязательно воевать? … Какое мне дело до Польши![16]

Иначе дело обстоит в первом романном произведении Додерера «Тайна империи» (1930). В этой книге изображение революционных событий и гражданской войны занимает существенное место, хотя и заметна ориентация автора не на проблематику, а скорее на языковой стиль произведения, обнаруживающий ассоциативно-модернистские черты.

> Додерер включает в роман и авторский политический комментарий: особенно это проявляется в отчетливо отрицательной оценке «белых» и поддерживающих их чехов и представителей войск Антанты, в то время как критика русской революции представала умеренной[17].

Революция и ее вожди (Троцкий и Ленин) оцениваются из перспективы их соотнесения со «святой Россией», с ее «тайной сутью», которая пробивает себе дорогу вопреки заимствованным на Западе большевистским идеям и представляет собой эту самую «тайну империи»:

> Постигнет ли кто-нибудь тайну этой империи? Как понять, что красные побеждают вопреки всем разумным ожиданиям и прогоняют чужаков из своей страны, как понять, что этот коммунизм, который имеет отчетливо западное духовное происхождение, в конце концов выполнил как раз задачу, смысл которой – оградить Россию от Запада на долгое время, – и как понять, наконец, что не случилась столь многократно провозглашавшаяся «мировая революция», от возникновения или отсутствия которой в конце концов зависит все коммунистическое предприятие? Не был ли Ленин, интернационалист, вольнодумец и атеист, всего лишь вернейшим слугой святой России, столь верным, что сам он об этом не мог знать и лишь много позднее этот смысл будет обнаружен?[18]

Примерно в ту же пору, когда Додерер летом 1920 г. двигался со своими товарищами на родину (последним пунктом его длительного путешествия был Петроград, откуда морем он добрался до Штеттина в Германии), другой австрийский писатель (пока еще журналист), Йозеф Рот, находился в Галиции, в районе боевых действий между Польшей и Советской Россией и писал репортажи для «Neue Berliner Zeitung», корреспондентом которой он стал после того, как не смог, как он на то надеялся, сделать журналистскую «карьеру» (определение самого Рота) в Вене. О публикациях Рота после 1923 г. в социалистической газете «Vorwärts» подробно писала в своей диссертации Инга Зюльтемайер[19]. Весьма подробно анализировались исследователями и путевые репортажи Рота из России, где он пробыл в 1926 г. почти полгода[20]. А вот публикации Рота как военного корреспондента до настоящего времени привлекали недостаточно внимания, хотя именно в них он впервые обратился к теме «новой России».

С конца июля по начало августа 1920 г. Рот опубликовал около десяти репортажей с полей «русско-польской войны», в которых обнаруживается его отчетливая симпатия к русским солдатам и офицерам и к «новому порядку». При этом Рот инсценировал в своих текстах позицию нейтрального и деловитого репортера, в отличие от ангажированной позиции авторов «лживых» репортажей. Состоящая из нескольких подглавок статья «Красная Армия», наиболее объемный текст из опубликованного Ротом в это время, представляет собой несколько «психологических зарисовок», которые должны были представить новую Россию и особенно ее новую армию – и Рот не скупится на восхищение по поводу перемен, к которым привела большевистская революция.

Как считает Стефан Качинский –

> В его текстах весьма заметно, что их автор старается угодить вкусу и взглядам своих заказчиков, с одной стороны, и горизонту ожидания австрийских читателей, с другой[21].

При этом у Рота «личная привязанность явно опережает факты». Рот, по мнению Качинского, весьма «талантливо развлекает» своего читателя. Русские как победители «изображаются повсеместно в положительном свете. Таится ли за этим предрассудок или целенаправленная политическая стратегия, до настоящего времени остается неизвестным. […] В любом случае высказывания о Красной Армии в репортажах Рота прибавляют к ее положительной оценке»[22].

Особенно бросается в глаза подглавка «Товарищ полковой врач», в которой Рот буквально воспевает демократизацию «армии Советов» и подчеркивает ее высокий «моральный дух»[23]. И отмечаемая Ротом свобода передвижения «на советской территории», где якобы можно перемещаться «вообще без документов», вызывает у Рота сравнение с Западом, которое тоже оказывается в пользу большевистской страны:

> Вот как переменился мир. Паспорт, когда-то особенность русского государственного порядка, стал необходимым документом «свободного Запада».[24]

По Роту, «Красная Армия не представляет собой толпу разбойников, она – настоящая армия! О, насмешка мировой истории! Крестоносцы двадцатого века – это крестоносцы социализма»[25].

Рот живо реагирует и на антисемитскую проблематику, описывая, с одной стороны, зверства польской армии по отношению к еврейскому населению, с другой же, изображая сцену, свидетелем которой якобы был он сам и которая выставляет Красную Армию в чрезвычайно положительном свете:

> Не веришь своим глазам: польский еврей заговаривает с казаком. Еврей просит продать ему кожаный ремень, а казак – нет, и не продает, и не вытаскивает нагайку, -- а улыбается, улыбается: -- Нет, батюшка, нет… Антисемитизм официально не существует. Всякие антисемитские выходки и разговоры подлежат осуждению[26].

В написанной в это же время рецензии «Книги революции» Рот так характеризует роман Виктора Панина «Тяжелый час»:

> Эту книгу о русских необходимо прочесть, чтобы познакомиться с Россией, с новой Россией. Это новое русское искусство[27].

В конце октября Рот пишет и небольшую заметку о «советской выставке в Берлине». Примечательно, что он реагирует на это культурное событие, на презентацию нового русского искусства и культуры, отчетливо критически. По Роту, это «советская пропагандистская выставка»:

> На ней не показано, что происходит в России, что в ней создано, действует, разрушено и построено, она демонстрирует то, что в России должно происходить, по воле тех, кто отдает приказы… То, что там отдают приказы, ощущаешь отчетливо. Например, приказывают: идеализм, совесть, пролетарская сознательность, любовь к ближнему. Царизм в свое время приказывал: убийство, погромы, варварство. То есть прогресс налицо. Однако: там именно приказывают. Прогресс по приказанию. […] Если зритель освоился с тем фактом, что в России практически на все искусство в широком смысле слова, то есть на все творчество надето ярмо унизительной тенденциозности, то он может получить удовольствие и от выражения искусства и от его воздействия[28].

Важнейшими опорными точками размышлений Рота, которые будут значимы и для его репортажей «Путешествие в Россию» (1926), предстают стремление к демократизации общества, проблема личной свободы и еврейский вопрос. Примечательным в этом отзыве на выставку предстает сопровождающий его политический комментарий: политическая система оценивается отчетливо отрицательно («прогресс по приказанию»), а достижения системы хотя и признаются, однако не воспринимаются как аутентичные. Однозначное определение конкретных политико-идеологических пристрастий Рота представляется малодостоверным. Установка Рота менее связана с верой в определенную идеологическую максиму, скорее ее следует рассматривать в контексте его экзистенциальной проблематики, центр которой образует проблема тотального отчуждения современного человека. Однако эпоха массовых движений, «коллективизмов»[29], по его мнению, помещает индивидуума в амбивалентную ситуацию, в которой он вынужден соотносить свое чувство сопричастности к массе, коллективу, партии, политической или иной общности со своей идентичностью и личным чувством. В Германии «я даже в том случае, если не представляю собой определенный тип, род, нацию, расу, обязан все же пытаться представлять собой нечто подобное»[30]. В этом контексте становится понятной запись, которую Рот делает в своем дневнике 27 сентября 1926 г. во время поездки по России:

> Человека воспитывают в духе сознательного коллективизма. Однако ему не говорят, что кроме этой есть и другая истина, что мировоззрение выстраивается не только исключительно из одной точки, что существуют тысячи других, что жизнь постигают не стоя на месте, а в движении, лишь время от времени останавливаясь[31].

Активный интерес к России проявляет в это время и Роберт Мюллер, к тому времени известный писатель, автор романа «Тропики. Миф путешествия» (1915). С 1915 по 1924 гг. как минимум в 15 газетных публикациях он обращается к событиям в России, а в 1920 г. публикует объемистое эссе «Большевик и джентльмен».

Впервые тему России Мюллер затрагивает в первый год войны, опубликовав в журнале «Der Merker» статью под названием «Русский народный империализм», – причем в этом же номере Альберт Эренштайн, известный австрийский поэт и прозаик, поместил свою антирусскую, даже шовинистическую статью «Достоевский как политик». Эренштайн писал там, в том числе, о том, что «никогда не верил в христианство Достоевского», и именовал русского писателя «хулиганом-славянофилом»[32]. Мюллер совершенно иначе подходит к России:

> Россией можно лишь восхищаться. Она обладает мощным нравом, исполнена общечеловеческой нравственности, которую не измерить одним лишь гуманистическим масштабом европейского либерализма. При всей жестокости и всем смятении, которые присущи русской душе, русский как человек и культурный тип стоит выше современного расхлябанного француза, суть которого за несколько сотен лет обнаруживает все более усиливающееся вырождение[33].

И к этому он добавляет объяснение, которое вполне предстает как повторение расхожего европейского клише по отношению к славянской стране:

> Безмерность русской души […] в душевной жизни этого народа создала огромные нравственные ценности[34].

Мюллер, таким образом, примыкает к сложившемуся в Западной Европе к концу девятнадцатого века и весьма расхожему представлению о «русской душе». Переход от восприятия России как антихристианского «чужого» к христианскому «своему» осуществляется к концу XIX века в Германии, а также во Франции (свидетельство тому – книга Мельхиора Вогюэ «Русский роман», 1886) и Англии. Мифологизация «русской веры» отчетливо связана с рецепцией романов Достоевского и Л. Толстого. В соответствии с этими представлениями в случае России речь идет не о необразованном куль-

турном пространстве и «темной» философии, а об определенной форме жизненной праосновы, порождающей толерантность, добро, любовь к человеку.

В статье «Царство народов Бернарда Шоу», опубликованной в газете «Belgrader Nachrichten» от 6.05.1916 г., редакцией которой Мюллер руководил по заданию Австро-Венгерского Бюро военной прессы, он повторяет общие места, связанные с образом России, при этом сближая славянское начало с началом германским – в отчетливом противопоставлении началу западноевропейскому:

> Если бы политика делалась по закону внутреннего устройства, то […] можно было бы утверждать, что наряду с западной цивилизацией именно русская культура души, этическая глубина Достоевского и Толстого, человечность Горького есть то, что притягивает немецкое, а не только славянское представление о Центральной Европе сильнее, чем проблемы западноевропейцев, лежащие более на поверхности человеческих качеств[35].

Эти мифологизированные образы России и конструирование «русской души» присущи реакциям Мюллера и его представлениям о России и после 1917 г. В его статье «Эрзац мира», опубликованной в газете «Österreichisch-Ungarische Finanzpresse» 16.02. 1918 г. и представляющей собой отклик на заключенный Советами Брест-Литовский мир, «новую дипломатию» большевиков он приветствует, нет, даже превозносит следующими словами:

> Троцкий открыл совершенно новое дипломатическое средство: прекращение военных отношений. Он просто объявил мир. То, что раньше было забавным словосочетанием, стало теперь серьезным делом. Это невероятная новация, нечто никогда прежде не существовавшее, и оно высвечивает душу Троцкого и русского большевизма. – Русского большевизма; ибо эти черты подлинно русские. Они напоминают черты человека из книг Достоевского, Толстого и Горького, напоминают об этих носителях воплощенного христианства, обращающего другую щеку к тому, кто ударит тебя в правую[36].

Совершенно очевидно, что Роберт Мюллер создает здесь образ большевизма (и русской революции), абсолютно не совпадающий с реальностью. В своей книге «Большевик и джентльмен», а также в статьях «Типы революционеров» (Das Ziel III. Leipzig 1919) и «Культурная политика большевизма» Мюллер осуществляет полную деисторизацию феномена «большевизма». Гюнтер Хельмес справедливо замечает:

> Именно так, как он в прежних своих работах говорил о «германце» или о «немце», он говорит теперь о «большевике»[37].

Изображая духовное развитие большевистского государства, Мюллер восхваляет культурную политику новой России:

> На самом деле теперешняя русская система уничтожила русскую экономику. […] Однако неоспоримым, как о том свидетельствуют представители всех наций, является прогресс, который обусловлен современным русским общественным устройством. Причина этого проста. Для большевиков государство есть идеологическое устройство. […] Культурно-политические меры предпринимаются вопреки всяким финансовым соображениям. Поэтому Россия стала настоящим Эльдорадо для всех индивидуумов, заинтересованных в культуре. Английские, а особенно французские и немецкие, даже американские художники мечтают о Москве, о Ленине и Луначарском. […] Это воздействие духовного требования. Неожиданно оно, ведомое людьми духа, поддерживается миллионами[38].

Мюллер, в отличие от Додерера и Рота, не имел никакого опыта общения с Россией, никогда в стране не был и не собирался туда ехать. Однако его оценки любопытным образом перекликаются с некоторыми оценками скептически настроенного Йозефа Рота, в первых репортажах из России которого еще звучали нотки надежды на «новый мир»:

> Ибо здесь (в Советской России – *А.Б.*) возник новый способ творить и воспринимать, писать и читать, думать и слушать, учить и познавать, рисовать и рассматривать[39].

Эта надежда на духовный переворот, на «освобожденную критику», а также на «нового человека» постоянно сталкивалась с многочисленными наблюдениями Рота, увидевшего русского массового и среднего человека как результат тотального огосударствливания и насильственного обюрокрачивания жизни. «Духовная пустота» русского (советского) человека, которому не позволено быть «полностью частным человеком», которого воспитывают в духе коллективизма, который находится на «примитивной начальной стадии публичного мнения», «которого учат и кормят сверху» – все это Рот замечает «на русских улицах», в газетах, в разговорах с людьми, в школе и среди молодежи и подвергает озабоченному обсуждению. Однако это «общее нивелирование»[40] в его репортажах оправдывается лейтмотивным указанием на будущее России и революции.

> Правда, иначе было бы и невозможно. Вероятно, большая масса должна сначала постичь поверхностное знание. Ведь она всего несколько лет как освободилась от глубочайшей слепоты![41]

«Оправдательные» нотки и «полные надежды» вставки, однако, нельзя объяснить тем, что Рот опасается советской цензуры и властей, как это считает Дэвид Бронсен[42].Речь для автора идет скорее о его немецких читателях, о горизонте восприятия европейских интеллектуалов, которых он стремится предостеречь от подобных процессов развития культуры, становящихся в ту пору заметными и в Германии, т. е. от опасности демократизации, связанной с нивелированием, с «коллективизацией души».

Эссе Роберта Мюллера «Большевик и джентльмен» при этом не является анализом реального исторического феномена, хотя в центре его внимания и находится большевистская Россия:

> Большевизм – серьезная вещь, он таков. Детали менее важны. Он является в первую очередь общим мессианским началом восточных народов, хилиазмом доселе угнетенных слоев, титанизмом духовных обвинителей[43].

Роберт Мюллер ищет в нем «идеальную активистскую форму общества»[44], большой потенциал которой он видит в большевистской России – в стране, которую он конструирует из заранее готовых элементов, связанных с расхожими представлениями о «русской душе». В «Добавлении», написанном через несколько месяцев, автор предпринимает попытку подкрепить свои «пророчества» ссылкой на исторические события:

> Россия при Ленине демонстрирует чрезвычайные успехи во внешнеполитическом, военном и культурном отношении. Она сохранила свою целостность, добивается признания со стороны западного мира, выиграла несколько военных походов, в первую очередь против гомункулообразного польского царства, созданного не политиками, а настройщиками роялей, и является сегодня подлинным культурным государством мира в душевном смысле. Не удалась лишь конкретная марксистская программа, в социальных и экономических вопросах Россия не была столь творческой, как в духовных и активистских областях[45].

24 августа 1924 г., за три дня до самоубийства Мюллера, в газете «Prager Presse» была опубликована его последняя статья, посвященная России – она называлась «Горький и Ленин» и была, собственно, откликом Мюллера на знаменитый некролог Максима Горького на смерть Ленина:

> Его (Горького – *А.Б.*) в наибольшей степени интересуют демонические личности, которые одинаково способны причинять боль и переносить ее, подобно героям «Бесов» Достоевского или его же «Братьев Карамазовых». Ленин для Горького именно такой человек[46].

А вот для него, для Мюллера, Ленин не связан с демоническим началом, он скорее является «первоклассным, чудовищно усердным чиновником, служащим своей идее»[47]. Связь большевизма с экспрессионистски-активистскими идеалами Мюллер считает теперь не существующей:

> С точки зрения исторической роли, которую он играет […], Ленин для европейцев более не предстает интересным. По своему культурному и эстетическому богатству он даже отдаленно не может сравниться даже с такой натурой, как Муссолини[48].

Мюллер более не связывает роль Ленина-большевика с той формулой, которой его охарактеризовал Додерер, назвав вождя большевизма «верным слугой святой России». Роберт Мюллер итожит свои размышления, имеющие отчетливую визионерско-активистскую направленность, выбирая для своих идей другие ориентиры:

> То, что он (Ленин – *А.Б.*) обладал объединяющим массы политическим даром, не подлежит сомнению. Однако таков и Гитлер, даже значительно в большей, высшей степени[49].

Примечания

[1] *Helmes G.* Nachwort // Müller R. Tropen. Der Mythos der Reise. Hg. von Günter Helmes. Paderborn: Igel Verlag, 1990. S. 246.
[2] *Müller R.* Kritische Schriften II. Hg. von Ernst Fischer. Paderborn: Igel Verlag, 1995. S. 474.
[3] *Koenen G.* Blick nach Osten. Gesamtbibliographie der deutschsprachigen Literatur über Rußland und den Bolschewismus // Deutschland und die russische Revolution. Hg. von G. Koenen, L. Kopelew. München: Fink, 1998. S. 827–935.
[4] *Schmidt-Dengler W.* Heimito von Doderers schriftliche Anfänge // Österreich in Geschichte und Literatur. 1972. H. 1. S. 102.
[5] Ibid. S. 98–110.
[6] В своих дневниках Додерер упоминает еще один текст – статью «Культпросвет», написанную в 1921 г., но не опубликованную. См.: *Doderer H. von.* Tagebücher 1920–1939. München: Beck, 1996. Bd. 1. S. 15f.
[7] *Schmidt-Dengler W.* Scylla und Charybdis. Der junge Doderer zwischen Journalismus und Fachwissenschaft // Heimito von Doderer 1896–1966. Symposium anlässlich des 80. Geburtstages. Wien 1976. Salzburg: Verlag Wolfgang Neugebauer,1978. S.10.

[8] *Doderer H. von.* Die neuen Russophilen // Wiener Allgemeine Zeitung. 25. 6.1921. S. 5.

[9] Цит. по: *Schmidt-Dengler W.* Heimito von Doderers schriftliche Anfänge. S. 103.

[10] См. об этом: *Asadowski K.* Rilke und Rußland: Briefe, Tagebücher, Erinnerungen, Gedichte. Frankfurt a.M.: Insel, 1986; *Lehmann J.* Rußland // Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Manfred Engel. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2004. S. 98–112; *Belobratow A.W.* „Gott (wohne) in der Achselhöhle…". Zur Bedeutung von Rilkes Rußlanderlebnis // Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Hg.von Norbert Fischer. Hamburg: Felix Meiner, 2014. S. 161–174.

[11] *Lehmann J.* Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftstellerund und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 2016. S. 61f.

[12] *Doderer H. von.* Tagebücher 1920–1939. Bd. 1. S. 286f (сентябрь 1925 г.).

[13] Позднее из этих докладов сложилась книга. См.: *Stepun F.* Das Antlitz Russlands und das Gesicht der Revolution. Bern; Leipzig: Gotthelf-Verlag, 1934.

[14] Семья Степунов (собственно: Stepphuhn) была немецкого и литовского происхождения.

[15] *Doderer H. v.* Tagebücher 1920–1939. Bd. 1. S. 261. – Степун наверняка говорил среди прочего и о «идеократически-иерархически-бюрократической системе, подражающей в своих ритуалах православной церкви» (*Stepun F.* Das Antlitz Russlands und das Gesicht der Revolution. S. 59). Подобные суждения Додереру представлялись «несколько реакционными», ведь он видел в России «ожидание, предчувствие, движение глубоко в ее теле». См.: Doderer H. von. Tagebücher. S. 292.

[16] Цит. по: *Schmidt-Dengler W.* Heimito von Doderers schriftliche Anfänge. S. 105.

[17] *Kleinlercher A.* Zwischen Wahrheit und Dichtung. Antisemitismus und Nationalismus bei Heimito von Doderer. Wien u.a.: Böhlau, 2011. S. 87.

[18] *Doderer H. v.* Frühe Prosa. Hg. von H. Flesch-Brunningen, W. Schmidt-Dengler, M. Loew-Cadonna. – Neuausg. in einem Band. München: Beck, 1995. S. 358f.

[19] *Syltemeyer I.* Das Frühwerk Joseph Roths 1915–1926. Wien-Freiburg-Basel: Herder, 1976.

[20] *Woldan A.* Kritik und Anerkennung – der junge Sowjetstaat in Joseph Roths feuilletonistischem Werk // Österreichische Osthefte. 1986. H. 3. S. 341–349; *Scheible H.* Joseph Roths Reise durch Geschichte und Revolution. Das Europa der Nachkriegszeit: Deutschland, Frankreich, Sowjetunion // Joseph Roth: Interpretation. Rezeption. Kritik. Hg. von M. Kassle, F. Hackert. Tübingen: Stauffenburg, 1990. S. 307–334**;** *Turner D.* „Überwältigt, hungrig, fortwährend schauend". Joseph Roth´s Journey to Russia in 1926 // Co-existed contradictions: Joseph Roth in retrospect / Ed. H. Chambers. Riverside: Ariadne Press ,1991. S. 52–77; *Kozonkova O.* Das Russen- und Russlandbild im Frühwerk Heimito von Doderers // Österreichische Literatur: Ort der Begegnungen. St. Petersburg, 2015. S. 92–106. // Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg, Bd.11(2013–2014) .

[21] Речь здесь идет все же о немецких читателях, поскольку Рот публиковал свои репортажи в берлинской газете.

[22] *Kaszynski S.* Roths Rapporte aus dem polnisch-bolschewistischen Krieg im Kontext seiner Journalistik // Joseph Roth. Der Sieg über die Zeit. Londoner Symposium. Hg. von A. Stillmark, H.-D. Heinz. Stuttgart: Heinz, 1996. S. 31; 33; 38; 40.
[23] *Roth J.* Gesammelte Werke. Bd. I.S. 318.
[24] Ibid.
[25] Ibid. S. 316.
[26] Ibid. S. 318.
[27] Ibid. S. 329.
[28] Ibid. S. 387f.
[29] *Musil R.* Gesammelte Werke in neun Bänden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd. 8. S. 1248.
[30] *Roth J.* Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 475.
[31] Ibid. S. 1010.
[32] *Ehrenstein A.* Der Politiker Dostojewski // Der Merker. 1915. H.1. S.736f.
[33] *Müller R.* Kritische Schriften I.S. 194.
[34] Ibid.
[35] Ibid. S. 221
[36] Ibid. Bd. II, S. 41
[37] *Helmes G.* Robert Müller: Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1986. S. 216.
[38] *Müller R.* Kritische Schriften II. S. 473f.
[39] *Roth J.* Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 601.
[40] Ibid. S. 656.
[41] Ibid. S. 601.
[42] См.: *Bronsen D.* Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. S. 284f.
[43] *Müller R.* Irmelin Rose – Bolschewik und andere verstreute Texte. Paderborn: Igel Verlag, 1993. S. 205.
[44] *Schardt M.M.* Nachwort // Müller R. Irmelin Rose. S. 211. -- Иначе оценивает эту ситуацию П.-Х. Кухер. См.: *Kucher P.-H.* Zwischen 'West-östlichem Baroсk' und Dämonisierung/Asiatisierung des Ostens. Strategien literarischer Anverwandlung des fremden Ostens bei Hermann Bahr und Robert Müller // Konzept Osteuropa. Der "Osten" als Konstrukt der Fremd- und Eigenbestimmung in deutschsprachigen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von D. Lorenz, I. Spörk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S.140f.
[45] *Müller R.* Irmelin Rose. S. 207f.
[46] *Müller R.* Kritische Schriften III. S. 204.
[47] Тема бюрократизации и американизации общества, звучащая у Роберта Мюллера, обильно представлена в «русских» репортажах Йозефа Рота в 1926 г.
[48] *Müller R.* Kritische Schriften III. S. 204.
[49] Ibid. S. 206.

И.В. Кабанова

Советская Россия 1933 года глазами Роберта Байрона («Сначала Россия, потом Тибет»)

Историки литературы редко обращаются к сюжету, занявшему особую нишу в истории идей –эпизоду повышенно-активного интереса к опыту русской революции на Западе. Многочисленные западные интеллектуалы (самые известные из англичан – Г. Уэллс, Б. Шоу, Сидни и Беатрис Уэбб), те, кого Пол Холландер окрестил «политическими пилигримами»[1], направлялись в СССР в поисках альтернативы буржуазности, в поисках «нового человека», реализуемой утопии лучшего, справедливого общества. По возвращении они публиковали восторженные отчеты[2], описывавшие представленные им «потемкинские деревни» и специфическую «технику гостеприимства»[3] как реалии жизни советского народа. Если приезжий считался властителем дум, как Шоу, лауреат Нобелевской премии 1925 г., или Уэллс, он мог рассчитывать на личную встречу со Сталиным, стенограмма которой позже становилась достоянием советской общественности и «гвоздем» отчетов об их поездке в страну большевиков. Те, кому удавалось проникнуть за поверхность интуристовских декораций, те, кого интеллектуальная честность и уважение к фактам заставляли снять идеологические «розовые очки» и высказать хоть какую-то критику, попадали в категорию «предателей-двурушников». Например, Андре Жид в «Возвращении из СССР» (1937) описывает оказанный ему роскошный прием на фоне бесконечных очередей, низкой производительности труда, унылого, обезличенного быта, беспризорщины; советская повседневность демонстрирует, как «всеобщее счастье достигается обезличиванием каждого»[4]. Жид размышляет о логике революции, когда нечеловеческие усилия и жертвы народа узурпируются диктатором, и полагает, что нет на тот момент другой страны в мире, где «сознание было бы так несвободно, было бы более угнетено, более запугано (терроризировано), более порабощено»[5]. Однако, по словам П. Холландера, «на каждого Андре Жида приходилось десять Б. Шоу, если не больше»[6]. Тема России, русской революции составляет в тридцатые годы особый поджанр английской путевой прозы.

Крупнейший авторитет в области межвоенной английской литературы Вэл Каннингэм суммарно характеризует путевую прозу

© 2018 Ирина Валерьевна Кабанова. Саратов; Саратовский национальный исследовательский университет им. Н.Г. Чернышевского.

о Советской России, выходившую в 1930-х гг., как стереотипную, полную заблуждений и имеющую малую художественную ценность[7]. В целом соглашаясь с этой оценкой, мы полагаем, что среди потока политически тенденциозных текстов выделяется своей оригинальностью книга крупнейшего мастера путевой прозы десятилетия, Роберта Байрона (Robert Byron, 1905–1941) – «Сначала Россия, потом Тибет» («First Russia, Then Tibet», 1933).

В глазах английской публики в 1930-е гг., Байрон конкурировал с двумя другими знаменитыми литературными путешественниками. Один из них, Питер Флеминг, сегодня полузабыт; другой, Ивлин Во, эволюционировал со временем в крупнейшего романиста XX в. Байрон же постепенно стал восприниматься как основатель современного этапа жанра путевой прозы. Классикой жанра остается его «Дорога на Оксиану» («The Road to Oxiana»1937)[8]. Непосредственно перед описанным в ней путешествием по Центральной Азии Байрон совершил отдельное путешествие по России, которое стало материалом первой части рассматриваемой книги.

Как личность[9], Р. Байрон славился прежде всего своими нестандартными вкусами, остроумием, презрением к любым формам буржуазности, громкими скандалами. Он был воплощением английского эксцентризма, парадоксально сочетал в себе дендизм и неутомимое интеллектуальное любопытство, утонченность и жажду активной деятельности. Образование он получил в Итоне и в Мертон-колледже Оксфорда, в студенческие годы открыл для себя Грецию и Византию, в искусстве которой нашел столь желанную противоположность английской сдержанности, прагматичности, «хорошему вкусу». К концу 1920-х гг. сформировалась его концепция центрального места Византии в истории европейского искусства. В поисках наследия Византии, с целью проследить географию и судьбу византийских влияний, он и отправляется в Россию. Как и в остальных его книгах, маршрут путешествия определяется желанием историка искусства, историка архитектуры проверить и уточнить свои теории на новом материале, который он часто впервые открывает для англоязычного читателя.

Книга описывает два отдельных путешествия, в равнинную Россию и высокогорный Тибет, между которыми нет ничего общего; под одной обложкой соединены два самостоятельных повествования. Первое издание было проиллюстрировано фотографиями, в основном видов и зданий, которые автор снимал на протяжении обоих путешествий. В общем предисловии, озаглавленном «Признания путешественника», автор поясняет, что на обе страны он смотрит с точки зрения человека современного индустриального Запада. По

мнению Байрона, Россия и Тибет представляют самобытные цивилизации, только Россия начиная с XVIII в. взялась подражать Западу до такой степени, что превратилась в карикатуру на Запад. Революция, по Байрону, была русским вызовом Западу, взрывным ответом органической русской цивилизации на те самые идеи в области политики и культуры, которые появились в России в ходе начавшегося при Петре и все более интенсивного диалога с Западом. Байрон полагает, что сегодняшнюю Россию «можно понять только в контексте ее западного наследия»[10], а именно, ему видится в России «мрачный апофеоз» промышленной революции, государство, обожествившее веру в технический прогресс. Тибет, напротив, в силу своего географического положения был недоступен западным влияниям и по сей день сохраняет свое цивилизационное своеобразие.

Тем самым Байрон ставит свою книгу в ряд тех философско-публицистических произведений, которые вслед за «Закатом Европы» Шпенглера оценивали современный Запад через сопоставление с цивилизациями иного типа. Беспокойному Байрону чтение подобных сочинений не предоставляет ответа на поставленные в них вопросы – как истинный англичанин, он ищет ответы в собственном эмпирическом опыте, доверяет только собственным глазам, слуху, знаниям, собственным оценкам увиденного. Мы не затронем тибетскую часть книги, а будем говорить только о девяти главах ее русской части.

Тексту предпослан эпиграф из бестселлера 1917 г., романа Нормана Дугласа «Южный ветер». Байрон приводит размышление старого графа Каловеглиа, которое созвучно его собственным взглядам на Средиземноморье как на колыбель европейской цивилизации, его элитистким убеждениям. Обширный эпиграф дает представление автора об экзистенциальных условиях жизни в России, пусть даже она здесь не названа по имени:

> Объясните мне, сэр, каким образом может возвыситься душа, если тело изнурено погоней за материальными благами? Рассудите сами, в каких тягостных условиях вынуждена жить семья северянина. Подумайте о трудах, потраченных на становящуюся день ото дня все более ожесточенной битву с силами природы – о дополнительной одежде, обуви, шарфах и шубах, об одеялах и коврах, о дорогой и обильной пище, необходимой для поддержания тела в здоровом, пригодном для работы состоянии, о водопроводе, газе, деревянных домах, которые приходится постоянно красить и перекрашивать, о тоннах топлива, о зимнем освещении, об изобретательности, потребной, чтобы защититься от дождя и мороза, о нескончаемых починках жилища, о необходимости каждодневно чистить что-то,

> скрести, вытирать пыль, о тысяче других мелочей, составляющих угрозу для духовной жизни! Половины из них на наших широтах не существует, стало быть, половину жизненной энергии, которая на них расходуется, можно использовать для достижения иных целей. Ваш северянин на исходе дня испытывает довольство собой. Он выжил, более того, он преуспел. У его семьи есть хороший дом и приличная одежда. Тем, кто разделяет его воззрения, он представляется «достойным», как он это называет, человеком. Он воображает, будто уяснил цель и смысл бытия. Борьба ослепляет его настолько, что он даже не способен понять, до какой степени несообразны его усилия. Что он, собственно, сделал? Он возложил себя на алтарь ложного идеала. К разумной жизни он даже близко не подошел. Да, он исполнил определенный общественный и политический долг, но о долге перед самим собой он и понятия не имеет. Я говорю о людях, от которых можно было бы ожидать чего-то лучшего. … Живи эти люди в здешних краях, у них был бы досуг, который позволил бы им развить лучшие стороны их натур. Для них открылись бы устремления более чистые и радости более достойные. Они насладились бы счастьем, доступным мудрому. А какое иное счастье заслуживает этого имени? Надежда человечества, мистер Херд, сокрыта здесь, в Средиземноморье[11].

Эпиграф как бы заранее лишает Россию на членство в семье истинно мудрых народов, и по причинам, которые, как видим, не имеют ничего общего с политикой и историей.

Название первой главы русского путешествия, «Новый Иерусалим», относится к большевистскому видению Москвы как священного города новой религии, марксизма. Это название по мере чтения раскрывается как буквальное, поскольку речь идет о русских (Кремль, Красная площадь) и большевистских (мавзолей) святынях, и одновременно как ироническое, поскольку фанатизм большевистской идеологии автору глубоко чужд.

Байрон начинает главу с определения целей и задач предпринятого путешествия. Он предупреждает читателя, чтобы тот не ожидал «объективного» отчета о России (автор отказывается называть страну «Советским Союзом»), используя метафору естественных наук:

> Большевики люди, а не животные. Я отношусь к ним как к людям, а не с позиций социальной зоологии. Каждое произносимое ими слово – защита их догмы, пусть и мое будет тем же. Это будет личностный отчет, мобилизация личного чувства в защиту европейской традиции; попытка иметь в виду истину более общую, чем полевые заметки зоолога-натуралиста, и увидеть Россию не так, как видят ее энтузиасты или хулители, не в перспективе текущей этики, а в перспективе будущего ее культуры.

В отличие от большинства путевых заметок о России, которые фиксировали то, что гостям предлагалось увидеть, и воспроизводили мнения, подсказанные советскими сопровождающими, Байрон подчеркивает: «…выраженные ниже мнения я сформировал исключительно сам; осознанную форму они окончательно приняли только по возвращении в Англию, когда я сел обдумывать полученные впечатления». Полемически по отношению к своим предшественникам в разработке темы, автор заявляет, что его не интересуют ни научные лаборатории России, ни великие стройки, ни отдельные социальные эксперименты, ни групповые туры; его поездки по России планировались в последний момент. Излишне независимый молодой иностранец возбуждает подозрения советской бюрократии, к которой он относится насмешливо-пренебрежительно, но не считает нужным извиняться за, местами, сатирический тон книги:

> Если отзвук смеха, рожденного моим путешествием, достигнет ушей моих русских друзей, они проигнорируют мою непочтительность, самое большее – пожалеют о ней. Элемент легкомыслия всегда был присущ европейской погоне за ложными богами, которые по факту – а поклонение факту есть основа марксизма – не существуют. Правоверный марксист, как и правоверный христианин, должен испытывать благодарность за обладание истиной, и предоставить неверным погрязнуть в их заблуждениях. Ему не пристали сомнения, а обращать внимание на мнение иностранца значит опасно близко подойти к сомнению.

Байрон провел в России шесть недель в январе-феврале 1933 г. В Москве он был гостем английского посла сэра Осмонда Ови, жил в особняке на Софийской набережной, что было удобно для знакомства с архитектурой Кремля. Книга открывается незабываемым описанием Кремля, «обители двух отбывших властителей, Царя и Бога». В архитектурном ансамбле Кремля автор различает черты «сино-византийского синтеза, завершенного под эгидой итальянских мастеров»; Кремль сравнивается с игрушечным замком, который могли бы ненароком построить для Гулливера великаны Бробдингнега из своих шахматных фигур. Взгляд автора привлекает колокольня Ивана Великого, «вершина этой цезаристко-паписткой фантазии. Я взглянул на реку вниз, поднял глаза на небо, посмотрел налево и направо: по горизонтали и по вертикали пространство заполняли башни и купола, шпили, конусы, луковицы, зубцы. Это походило на фантазию Данте, которая перенеслась на русские небеса». Аллюзии на Свифта и Данте в описании Кремля свидетель-

ствуют, что Байрон создает свой текст в традиции символических, метафизических путешествий европейской литературы.

Под стать фантастической архитектуре в описании автора москвичи, бледные, безликие, плотно укутанные создания, которые в сумерках то и дело сталкиваются с повествователем, как будто не видят его, как будто они духи, норовящие пройти сквозь живую плоть. Марширующие солдаты в серых шинелях и буденовках похожи на отряд «гоблинов, спешащих по своим адским делам»:

> Лыжи на их плечах поднимались высоко над головами, готовые умчать своих обладателей на какое-нибудь деревенское кладбище, где они станут тыкать и колоть мертвецов. Заворачивая на мост, они затянули песню, несомненно, революционную; однако в ней было что-то меланхолически-русское, так что впечатление было, как будто воинство древней Руси уходит на священную войну. И тут, за спинами поющих гоблинов, в Кремле зажглись огни.

В сходном тоне дано описание посещения мавзолея Ленина, причем авторское внимание поровну делится между самой «реликвией» и соседями по очереди – в группе крестьян в берестяных лаптях этот наблюдатель видит «массы, пришедшие поклониться своему новому русскому Христу». Впечатления от мавзолея сравниваются с тем, что он слышал от Бернарда Шоу, посетившего усыпальницу Ильича в 1931 г. Далее щусевский мавзолей – по определению Байрона, «зиккурат», – анализируется с архитектурной точки зрения как сердце ансамбля Красной площади, как символическое сердце страны. И, наконец, вид на купола собора Василия Блаженного от мавзолея вызывают в воображении автора образ призрачного корабля, вечно уплывающего в льдистое небо. Эта визионерская первая встреча с Москвой уже демонстрирует характерные особенности манеры Байрона: угол его интересов, степень литературности, профессионализм историка искусства и зоркость наблюдателя, свободный полет фантазии, лаконичный, непринужденный тон повествования.

Байрон как автор путевой прозы прекрасно понимает, что возвышенные, духоподъемные моменты – а к ним, безусловно, принадлежит его первое впечатление от Красной площади, «память о котором останется с ним до самой смерти», – должны чередоваться с моментами эмоциональной разрядки для читателя. Поэтому первая прогулка автора по Москве завершается в «Метрополе», где он раздает соотечественникам, живущим в Москве, посылки с родины. Дирижер Альберт Коутс (1882–1953), уроженец Петербурга и до революции дирижер Мариинского театра, которого гастрольная

судьба в очередной раз занесла в Россию, получает нечто, в Москве 1933 г. неслыханно ценное – три лимона. Молодой коммунист Морган получает загадочные свертки, которые чудом избежали внимания русской таможни, и автор вставляет в текст обширный комический диалог с Морганом. Согласно тексту, тот приехал в Москву, насмотревшись советских фильмов, и теперь делит свое время между изучением марксизма и какой-то работой в советском кино. Попытка Моргана обратить Байрона к марксистскому мировоззрению дана не только ради развлечения читателя (аналогичные диалоги с местным населением, иллюстрирующие культурные барьеры, содержатся во всех путевых книгах Байрона), но служит для характеристики переживаемого исторического момента. Восторженный коммунист Морган видит в жизни и истории исключительно классовую борьбу, а автор забавляется, обнажая абсурдность теории:

> Р.Б. (жалобно): Да скажите же мне, что все вы имеете в виду под «классовой борьбой»? Борьбу с чем? Разве в России остался кто-то, с кем можно бороться?
>
> М.: Вы просто не понимаете, что все есть борьба. Вот я ставлю этот стакан с водой на стол – стакан и стол вступают в борьбу, их контакт и есть борьба. Так же и в общественном развитии. Рабочие могут построить социализм только через борьбу, через продолжение классовых битв.
>
> Р.Б.: Так что когда вы покончите с нынешними классами, вы создадите новые, несколько миллионов фабричных рабочих станут новой аристократией, которая будет угнетать, то есть бороться, с оставшимся большинством. Не вижу, как из этой одержимости классом может вырасти что-то интересное, тем более творческое. Да это еще хуже, чем в Англии.

Обычно в своих книгах Байрон называет всех встреченных им в путешествиях лиц их настоящими именами. Но нам не удалось обнаружить «Моргана» в составе английской колонии в Москве в описываемый период. Скорее всего, речь идет об ирландском коммунисте Уильяме Моррисоне, который по возрасту и описанию внешности подходит к байроновскому портрету Моргана – «нордического великана». Сведения об У. Моррисоне чрезвычайно скудны[12]. В описываемый период он был студентом Международной ленинской школы при Коминтерне, которая готовила руководящие и боевые кадры для компартий мира[13]. Все студенты учились там под конспиративными псевдонимами, псевдоним Моррисона был «Мак-Морган», что у Байрона могло сократиться до «Моргана». В пользу этой идентификации говорит то, что байроновский Морган изучает

марксизм «вместе со студентами 37 национальностей». Единственным местом в Москве, подходящим под это описание, была Международная ленинская школа (1926–1937) Коминтерна, куда все компартии по разнарядке присылали либо начинающих функционеров, либо выказавших интерес к марксизму молодых рабочих и даже безработных, каким и был в Лондоне до появления в Москве байроновский Морган. Степень грамотности кандидата не имела значения, важнее была его преданность делу партии и восприимчивость к советской индоктринации. Как видно из приведенного отрывка диалога, по этим параметрам байроновский Морган вполне может быть У. Моррисоном. Контраргументом, однако, является утверждение Байрона, очевидно, со слов Моргана, что тот параллельно с учебой в школе работает на московской киностудии и получает за это зарплату, на которую и живет. Студенты Международной ленинской школы находились на полном обеспечении Коминтерна, учились полный рабочий день и жили в своем помещении на Воровского, 25, (усадьба Гагариных, ныне здание ИМЛИ на Поварской, 25а). Свобода их передвижений по Москве была относительной, и внешние контакты за пределами школы не поощрялись, с советскими людьми у них была возможность общаться только в течение практик. Работа Моргана в кино подтверждается заявлением персонажа о том, что именно он, Морган, помогал разучивать исполнение песенки «Типперери», которая звучит в начальных кадрах фильма одного из первых советских звуковых фильмов, «Снайпер» (1931, «Союзкино», Ленинград; реж. Семен Тимошенко, 56 мин.). Байрон по настоянию Моргана смотрит этот фильм в кинотеатре и находит его бессмысленной пропагандой. В архивах советских киностудий имя Моргана обнаружить не удалось, так что если наша идентификация верна, У. Моррисон в общении с Байроном всего лишь соблюдал законы конспирации, на которых была основана жизнь в Международной ленинской школе.

Следующий эпизодический персонаж в «Метрополе» выведен под собственным именем. По предложению Моргана мужчины поднимаются в номер к Сильвии Чен, дочери министра иностранных дел в правительстве Сунь Ятсена, и все сообщаемые о ней детали исторически верны:

> М.: Я привык к евреям, пока жил в Ист-Энде. Мне они нравятся. Но конечно, они совсем не такие, как мы. Пойдемте наверх, к Сильвии Чен.
>
> Р.Б.: А что, она еврейка?
>
> М.: Нет, она дочка Юджина Чена и французской негритянки. Ее брат – командир в Красной Армии, она – танцовщица[14].

Мы поднялись в номер мисс Чен. Ее книжные полки еле выдерживали тяжесть трудов ранних отцов материализма, но сама она была временно поглощена трудностями добычи новых джазовых пластинок, которые русская таможня конфискует как «политически вредные». Даже Морган, больше не обремененный необходимостью дискуссии, признал, что это тяжкое лишение. Поставили старую пластинку, и мисс Чен принялась порхать, хорошенькое легкое создание в старомодном плюшевом интерьере.

«Что вы намерены делать в России?» – спросила она.

Я ответил, что собираюсь в Ленинград и в Новгород, посмотреть старые церкви.

«Церкви?» – отозвалась она. – «Что может быть интересного в этой мертвечине?»

Я почувствовал, что не смогу ей объяснить.

Вторая глава, «Культ и ритуал», отходит от традиционного для путевой прозы репортажного изложения и представляет собой, по контрасту с первой главой, обширное эссе о большевизме как государственной идеологии Советской России, о его метафизических и исторических корнях. Наименее интересны страницы, свидетельствующие о чтении Байроном английской историографии о русской революции. Это чтение накладывается на собственный русский опыт, и в результате автор определяет большевизм как религию, основанную на двух догматах: обожествлении машины, технического прогресса и вере в то, что смысл и предназначение человеческой жизни – усиление классовой борьбы. Первый создает видимость научности «всесильного непогрешимого учения» в глазах неграмотных масс, способствует формированию доступной им, примитивной черно-белой картины мира. Положение же об усилении классовой борьбы было острием внутренней пропаганды уже во второй половине первой пятилетки; оно использовалось для обоснования укрепления диктатуры пролетариата и окончательной ликвидации капиталистических элементов. Байрон прямо пишет о псевдонаучности русского марксизма, о несостоятельности задачи искоренения классов. Большевистский стиль мышления автор отказывается принимать всерьез.

Экономический хаос, транспортные проблемы, бедность населения отмечают, как и Байрон, практически все посетители России начала тридцатых годов. Но автор этой путевой книги заметил и нечто иное. Главное его впечатление от общественной атмосферы в России – всеобщая запуганность, безликость, страх перед проявлением индивидуальности. Байрон вполне ощутил и понял по рассказам знакомых степень тоталитарного контроля. Он пишет об атмосфере подозрения и слежки, бросая вызов авторам льстивых репортажей из России:

> Те незадачливые наблюдатели, которые вынуждены полностью полагаться на изумительные услуги, представляемые «Интуристом», остаются в полном неведении относительно уникального положения дел, которое отличает жизнь русской части человечества от всего остального человечества. Уникальность эта состоит во всеобщей, всепроникающей практике слежки и подозрения, которая принизывает все уровни материалистического общества. Я слышал, что каждый 14-й русский – агент тайной полиции. Так ли это, мне неизвестно. Но мое краткое пребывание в стране открыло мне, что самые буйные выдумки покойного Эдгара Уоллеса[15] – ничто в сравнении с реальностью тех треволнений, которыми русские имеют привилегию наслаждаться ежедневно. … Иногда во время поездки я начинал сомневаться, в своем ли я уме, но меня всегда разубеждали разговоры с теми, кто на своей шкуре испытал, что значит быть гражданином или жителем России. Заговорщики, саботажники, доносчики, кулаки, убийцы, вечно возрождающиеся буржуи, местные и заграничные, прячутся в каждой подворотне, за каждым окном, исполняя предписанные им роли с неискоренимой злобой… С этими мерзкими тварями члены партии, незапятнанная элита, образцовые создания, ведут бесконечную войну. … Как в кино, все амплуа расписаны, и лучезарное Добро неизменно одерживает победу над Грехом.

Автор сообщает о том, что его почта подвергалась цензуре, что ему не удалось встретиться с как раз с теми учеными, которых он считает ведущими специалистами по русскому искусству – все они арестованы и высланы.

Байрон не просто полемизирует с восторженными английскими визитерами в СССР, он обвиняет их в нравственной и интеллектуальной слепоте, вступаясь за истребляемую русскую интеллигенцию:

> Не мое дело критиковать русское правительство и жрецов материализма за содержание тайного аппарата и полиции, которые всегда считались необходимыми для поддержания правительства и религии в этой стране. История дает основания заключить, что русские и прочие народы, составляющие Союз, могут управляться только посредством деспотизма, основанного на слежке, и что институция такого типа всегда будет неотъемлемой частью русского государства. Я только считаю нужным отметить последствия роста этой слежки, особенно за последние пять лет, и то, что направлена она прежде всего против интеллигенции, не обязательно по причине ее подрывной деятельности, а потому, что интеллигенция является мыслящим классом. Интеллигентов выставляют врагами народа на постановочных процессах; каждое их слово и поступок окрашены страхом быть заклейменным «политическим уклонистом»; надзор

> за их деятельностью отдан полуграмотным юнцам, отобранным из партийных рядов, число интеллигентов уменьшается параллельно с увеличением числа заключенных в лагерях за Уралом, а их семьи мучаются неизвестностью об их судьбе.
>
> Но что я считаю нужным выразить со всей определенностью – и надеюсь, читатель меня поддержит – так это презрение к тем иностранным, и в особенности английским, интеллектуалам, которые настолько опьянены восторгами, что у них не находится слова сочувствия к их братьям, русским интеллигентам, к тем, что изо всех русских ближе всего стоят к ним самим, к тем, кому столь прославляемый ими строй не оставляет ни места в жизни, ни надежды. Единственное удовлетворение, которое я получил бы от победы сходного строя в Англии, это то, что первым делом он уничтожил бы этих несчастных лицемеров, которых гипнотизирует каждая новая теория, ублюдков, которые вещают из безопасности, из комфорта своих независимых доходов. Эти призраки фабианства, либеральные политики, редакторы-социалисты и дамы-пацифистки предают свое наследие за большевистскую похлебку. ….энтузиасты-русофилы славят уничтожение себе подобных как окончательный триумф цивилизации.

Для Байрона очевидно, что сталинский террор не просто уничтожает свободу мысли, деморализует интеллигенцию. Он видит разлагающие последствия атмосферы всеобщего страха и в плане решения тех самых экономических задач, на которых сосредоточена деятельность партии. Байрон приводит рассказ своего американского знакомого, иностранного специалиста на стройке пятилетки: когда он отлучается в командировку, работа в его конструкторском бюро парализуется, потому что никто из его технически высококвалифицированного русского персонала не берет на себя смелость принимать решения. Американец говорит, что страх физически разлит в воздухе. Под влиянием страха люди отказываются брать на себя ответственность. Собственно, авторские размышления о будущем социализма в России вращаются вокруг способности людей отвечать за свои поступки, и Байрон предсказывает неминуемое банкротство социализма, если не будут устранены условия, делающие невозможными воспитание личной ответственности.

Для большинства иностранных наблюдателей послереволюционной России, особенно для специалистов в области обществоведения, критерием оценки происходящего был вопрос об успехе или неуспехе объявленного в стране Советов эксперимента по изменению человеческой природы, вопрос о выковке «нового человека». Любопытно, что Байрон, специалист в более узкой области истории искусства, вовсе не подвержен подобным иллюзиям, и дает куда бо-

лее реалистичный, фактический отчет об искажении человеческой природы в процессе строительства социализма в России, точно указывая причину краха социалистического эксперимента.

Мера присутствия общественно-политической проблематики в путевой прозе прямо пропорциональна значению этой проблематики в описываемом пространстве. Путешественник может направляться в страну, ничуть не заботясь о ее политическом устройстве, как это обычно делает Байрон. Но в России политическая проблематика буквально искрит в общественном пространстве, определяет его, и Байрон вынужден, ради объективности картины, уделить большое место советской идеологии и способам ее претворения в действительность. Однако по-настоящему его проза начинает играть в третьей главе, которая называется «Русская эстетика». Здесь он вступает на свою излюбленную почву, обращаясь к вопросам национальных особенностей русского искусства и его потенциала для будущего мировой культуры.

Он начинает с утверждения, что большевизм является закономерным этапом традиционной русской культуры «с ее извечным национальным эгоизмом космических масштабов, который требует духовного возрождения масс, а не отдельной личности, что приводит к интроспекции поистине жертвенного размаха». Но история русской революции – этой попытки воплотить в жизнь соборный идеал Достоевского – показывает, что когда тип личности, подобный его героям-идеологам, берется за дело, результат не имеет ничего общего с «духовным возрождением масс». Байрон полагает, что на Западе плохо поняли классическую русскую литературу XIX в. – западный человек восхищался писателями, тогда как их герои, нравственное содержание этой литературы, стоящий за ней тип мировидения никогда по-настоящему не осмыслялись.

Ключом к пониманию русского гения служит для автора, как обычно, архитектура русских городов:

> В золотых куполах и луковицах церквей, во дворцах, увенчанных средневековыми башенками или барочных, в ампирных улицах, стилизованных музеях, в железобетонных блоках квартир, открываются история и характер русского народа.

Несмотря на внешнюю разнородность русского архитектурного наследия, внимательному взгляду в нем открывается общая соединительная нить:

> Это последовательно уникальная традиция использования цвета и формы, которая проходит через все русское искусство, начиная с

> XI века. Архитектура, как самое функциональное из искусств, есть самое массовое искусство. Поэтому именно в архитектуре либо эта традиция вновь оживет, либо окажется бесплодной и проявит тем самым бесплодность рожденной Революцией культуры.

Согласно принятой искусствоведческой традиции, главные свойства национальной эстетики Байрон выводит из русского ландшафта. Конечно, он видел исключительно зимнюю русскую природу, поэтому его рассуждения небесспорны:

> Русский пейзаж сам по себе бесформенный, бесцветный, лишен светотени. Обеспечивать определенность форм, радость цвета, глубину планов – дело искусства. Беспредельные пространства и высокое небо русского пейзажа, прозрачные летние облака, четкие очертания деталей на фоне зимнего снега предопределяют, каким именно образом эти недостатки восполняются искусством. Это искусство скрытой мощи, говорящее на языке грандиозного, монументального. Масштаб городской планировки отражает масштаб великих рек, на берегах которых выстроены эти города. … Каким-то образом народный гений накладывает на все эстетическую упорядоченность: здания сгруппированы, как будто на театральном заднике, картины демонстрируют композиционное чутье, прикладные искусства отличают вкус и мера.

Автор говорит о врожденном у русских чувстве монументализма, о многовековой практике упорядочивания фантазии, свободе самовыражения и умении прямо донести эстетическую идею. Удивительные русские ансамбли естественным образом привлекают внимание историка архитектуры, тогда как путешественник отмечает, что большинство городской застройки составляют здания второй половины XIX в., периода эклектики. Байрон в принципе противник эклектики, стилизовавшей все подряд; он отмечает бросающуюся в глаза вычурность и русской псевдоисторической архитектуры, и памятников модерна, «хотя потрясающее уродство и нелепость форм русского модерна спасают его от ограниченного самодовольства модерна на Западе». Каковы бы ни были достоинства и недостатки отдельных памятников, прямота русской архитектуры служит отдушиной для автора, в ней он находит особого рода очарование.

В кратком очерке истории русской архитектуры Байрон указывает на ее византийские, татарские, греческие, итальянские, французские черты – «в области архитектурных выразительных средств русские всегда заимствовали грамматику того или иного иностранного языка, и создавали на ее основе свой оригинальный художественный язык». Сердцу Байрона ближе всего византийская традиция,

которую он с удовольствием обнаруживает в подросших по сравнению с Византией русских церквях, в традиции повышенно-экспрессивного использования цвета, в пропорции и гармонии орнаментов.

Создав таким образом теоретический фундамент для своих оценок России, в последующих главах автор убыстряет темп повествования. Глава «Москва» содержит калейдоскоп деталей пребывания Байрона в столице: посещение ресторанов, музеев, театров и концертов. Его коробит вездесущая пропаганда – изобилие повсюду дорогой печатной продукции в виде портретов вождей революции, причем никто не может ответить на вопрос, дает ли продажа этой продукции прибыль или, напротив, убыточна. Его приводит в ужас радиопередача на английском языке о досуге счастливых свердловских пионеров, которые после школы в качестве развлечения посещают Ипатьевский дом, где «тираны приняли заслуженную смерть». Его раздражают фильмы, подобные «Снайперу»; впрочем, он дает вполне сочувственный анализ фильма «Путевка в жизнь». Он заходит в Торгсин, чтобы купить валенки, и поражается заоблачным ценам на антиквариат. Он приводит надписи на табличках в залах ГМИИ, «предназначение которых – помочь менее искушенным посетителям оценить живопись»:

> Приводя здесь эти указания, я воздерживаюсь от комментария, который был бы унизителен для интеллекта моего английского читателя и оскорбителен для моих русских друзей:
>
> МОНЕ: эпоха перехода от капитализма к империализму. Иллюстрация вкусов промышленной буржуазии.
>
> СЕЗАНН: искусство раннего империализма, вкусы промышленной буржуазии.
>
> ГОГЕН: искусство рантье.
>
> КРОСС и СИНЬЯК: мелко- и среднебуржуазное искусство, с влиянием низших слоев промышленной буржуазии.
>
> ВАН ГОГ: мелкобуржуазное искусство.
>
> МАТИСС: эпоха кризиса империализма.

Байрон утверждает, что теперь ориентируется среди фойе и буфетов Большого театра так же уверенно, как в Королевской Опере в Лондоне. Во время экскурсии в Гохран в сопровождении вооруженной охраны вдруг гаснет свет в ту самую минуту, когда он держит в руках бесценные инсигнии ордена Св. Андрея, во время возникшей суеты с трудом удерживается, чтобы не подсунуть в карман стоящему рядом туристу какую-нибудь брильянтовую безделушку, и с облечением покидает сокровищницу, как только включается свет. С впечатлением, что он легко отделался, автор спешит из Москвы в Ленинград.

«Ленинград» – это пятая, самая короткая в книге, глава; здесь Байрон проводит всего два дня. После Москвы Ленинград производит на него впечатление печального, заброшенного города, лучшие дни которого в прошлом. На Ленинград он распространяет свое возникшее в Москве представление о русской архитектуре. Признавая «Северную Пальмиру» самым красивым городом Европы, Байрон так передает свое общее впечатление от города:

> Поскольку русские требуют от архитектуры цвета, орнамента, и прежде всего гигантских масштабов, здесь западные формы подчинены этим задачам и приобрели подчеркнутую причудливость… Ленинград – город не столько архитектурных единиц, сколько архитектурных панорам, и эти панорамы скорее романтичны, чем формальны, несмотря на рощи колонн и подлесок знамен, штандартов и оружия. Достоинство всей этой декларативности в ее неприкрытости. Национальная мегаломания в сочетании с инстинктом дерзкого, прямолинейного архитектурного плана, не оставляет места пошлости. … Гулять по улицам Ленинграда – значит наслаждаться большим количеством отличных зданий, более внятных, доступных восприятию, чем в любой другой столице мира.

В Ленинграде Байрону показывают стандартный набор достопримечательностей – Адмиралтейство и здание Генерального штаба, выкрашенный в коричневую краску Зимний дворец (он сразу догадывается, что это не цвет Растрелли) и скифское золото Эрмитажа, казематы Петропавловской крепости. Отклонением от обязательного туристического набора было только посещение кладбища на Васильевском острове, где ему бросается в глаза разница межу дореволюционными могилами и современными погребениями, «свидетельством более суровых времен», да осмотр Юсуповского дворца, который становится поводом для исторического экскурса в события пятнадцатилетней давности – едва ли не большая часть главы посвящена описанию убийства Распутина.

В следующей главе автор описывает два дня, проведенные в Великом Новгороде и его окрестностях, в местах, «не затронутых штормом революции и сохранивших романтику “святой Руси”». Новгород напоминает ему старинные английские города, прославленные своими соборами, такие, как Солсбери, и пребывание там после Москвы и Ленинграда автор сравнивает с отпуском посреди тревог и забот. Новгородские власти рады оказать гостеприимство иностранцу, проявившему интерес к их памятникам, ему оказывают содействие наверху, но это не значит, что мелкие чиновники от культуры, хранители, рядовые охранники спешат выполнять распоряжения высшего началь-

ства споспешествовать иностранцу в его знакомстве с новгородскими древностями. Байрону приходится проявлять настойчивость. Но большую часть намеченного он успел посмотреть, и таким образом стал первым и последним западным искусствоведом, который видел соборы и церкви Новгорода, фрески церкви Спаса на Нередице и Волотова до их разрушения в годы Великой Отечественной войны. Он отмечает, что в сотне километров от Финского залива смотрит «левантинским взглядом» на местные вариации византийской традиции, и видит в древнейших новгородских церквях, во фресках Феофана Грека и его школы византийское искусство, чудом уцелевшее в далеких северных землях до наших дней. В главе о Новгороде создается почти кустодиевское ощущение праздника, не только от встречи с любимой традицией, но и от езды по морозу в санях, в которые впряжена гнедая резвая Принцесса, от уютного чаепития с пирожками с капустой в гостинице напротив собора Св. Софии. В центр главы Байрон ставит эпизод в Волотове, когда он стоит в куполе церкви Успения на Волотовом поле, чтобы вблизи рассмотреть фрески:

> …вдруг леса подо мной затряслись. Не успел я пробежать половину пути вниз, как издали донесся необъяснимый нарастающий гул, когда я спустился, оглушительный гул стоял прямо надо мной. Я бросился наружу, взглянул наверх. Из свинцового неба на меня летели четыре серых военных самолета, с красными звездами на каждом крыле, я мог рассмотреть лица летчиков. Через секунду они взмыли в направлении долины, лежащей за деревней. Я повернулся к церкви, построенной 580 лет тому назад, к темным елям, гнущимся на ветру, к рядам крестов на кладбище, ждущем русского Грея, чтобы написать очередную элегию. Я смотрел, как военная мощь Советского Союза превращается в четыре точки и исчезает. Старая и новая Россия, меняющаяся и неизменная….

Последнее предложение – прямо вербализованный лейтмотив книги, сквозной авторский принцип организации материала.

Поездка в Новгород влечет за собой главу «Древнерусское искусство». На эту тему Байрон читает в ВОКСе (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей он называет русским аналогом английского Общества культурных связей) доклад перед аудиторией русских искусствоведов – только таким образом, утверждает он, он мог встретиться с ведущими русскими специалистами, такими, как профессор Грабарь. Байрон отмечает, что его русская переводчица опускает потенциально спорные моменты, на которые часть аудитории, понимающая английский, реагирует сочувственным смехом. Основной же его тезис – русская фресковая живопись является боковой ветвью византийской – не встречает поддержки специалистов,

о чем он откровенно пишет. Но смелости вступить с ними в спор на страницах книги ему придают два соображения. Во-первых, в отличие от своих слушателей, он отлично знаком с историей греческой живописи, которая обнаруживает массу параллелей с русской; во-вторых, он считает полезным любой альтернативный взгляд на предмет, который в послереволюционной России подвергся столь сильной идеологизации.

После главы-лекции автор возвращается на свой маршрут. Успешно преодолев бюрократические рогатки Новгорода, повидав на обратном пути церкви Ярославля и Троице-Сергиеву лавру (глава VIII), вернувшись в Москву, автор сталкивается с непреодолимым барьером – его запрос на продление срока пребывания отклонен без объяснений; срок его визы уже истек. К тому же выясняется, что впервые приехав в Москву, он не встал на учет в милиции. Поэтому ему не остается ничего другого, как поспешить в Одессу, откуда он должен морем покинуть страну. Он садится на поезд до Харькова – так начинается его неделя на Украине, описанная в завершающей IX главе книги. Путешествие по железной дороге, несмотря на привилегированное положение Байрона, сопровождается чередой отключений тепла и света, сходов вагонов, несчастных случаев. Из окна вагона он видит, что на Украине идет масштабное перемещение населения, описывает сцены штурма вагонов на станциях, но, похоже, не подозревает, что едет по району, где свирепствует голод. Напротив, он отмечает, что нигде в России еда не была такой свежей, вкусной и разнообразной, как на Украине. В Харькове, который ему не понравился, автор отмечает циклопический масштаб нового строительства в конструктивистском стиле, однако среди этих новостроек для него не находится номера в гостинице. Тогда он решает провести ночь в поезде до Александровска (Запорожья), так что, несмотря на его отказ проявлять интерес к заводам и фабрикам, самую известную стройку пятилетки, Днепрогэс, ему пришлось посетить. Но Байрон отказывается проявлять энтузиазм, ожидаемый от иностранного визитера: перебираясь по проезжей части плотины на другой берег Днепра, он думает не о масштабе сооружения, а о царящем вокруг человеческом хаосе. Больше всего в эпизоде Днепрогэса его впечатляет роскошный банкет, устроенный в одной из вилл отбывших американских специалистов. Следующая краткая остановка – Киев, знакомство со Св. Софией и Киево-Печерской лаврой, и рывок в Одессу:

> Времени хватило на еще одну неудачу: по ошибке перед нами вклинился другой поезд. Мой пароход должен был уже отплыть. В Одессе мы пронеслись мимо причалов, солнце садилось над за-

мерзшим морем подобно угасающей печи. Пароход ушел – но нам назвали порт его ближайшей заправки. Прихватив в машину таможенников, мы бросились по берегу в погоню за пароходом, как шайка бандитов.

В час ночи я выглянул из иллюминатора моей каюты. Мы плыли среди льдин, двигаясь вслед за ледоколом. Огни России удалялись. Вскоре мы достигли чистой воды, и сразу показалось, что ветер потеплел.

Заключительные слова книги вновь обращают читателя к ее эпиграфу из «Южного ветра».

Так что же автор выносит из своего русского путешествия, помимо более глубокого понимания судеб византийского наследия вообще и русского искусства в частности? В качестве ответа приведем одно, данное мимоходом, соображение автора:

Давящая атмосфера страны, где истинами являются только классовая борьба и машина, искупается одним новым свойством, которое можно назвать эксцентричным. В воздухе России разлит веселящий газ. Но одновременно это душный воздух – до какой степени душный, я понял только в Киеве, вернувшись в атмосферу гуманитарного университетского города, где дышится нормально. Нет, мне не было плохо в России. Могу с уверенностью сказать, что ни в одной другой стране я так много не развлекался, не был так надежно огражден от скуки, так не хотел уезжать. Но надо признать, что отчасти причина была в проснувшейся во мне задиристости. Было понятно, что система хочет завоевать мир. Так испробуйте свой проклятый культ на мне, посмотрите, что у вас получится! Они и пробовали. Однако я не могу не испытывать уважения к людям, которые настолько последовательны в определенной вере, верят ли они всем сердцем или только на словах. Гражданин нации, к которой принадлежат такие патриоты, как Уинстон Черчилль и Ноэл Кауард, не может презирать такую стойкость. Скорее, ей следует завидовать.

В очередной раз подтверждается, что Байрон смотрит на Россию глазами человека Запада, англичанина, представителя культуры, чью наследственную связь со средиземноморской античностью утверждает эпиграф книги. Он благодарен России за то, что она расширяет его опыт, дает возможность лучше познать себя как англичанина, как убежденного эстета-индивидуалиста.

Как бы путешественник в Россию 1933 г. ни желал сторониться политики и соприкосновения с советской пропагандой, это оказывается невозможным. Антипод политически ангажированного путешественника, многократно на протяжении книги высказывающий презрение к «шовианским подхалимам» большевиков, из всех совет-

ских вождей упоминающий только имя Ленина, и то исключительно в связи с мавзолеем, Байрон придерживается своего основного замысла – структура книги, как было показано, определяется маршрутом, целью которого было знакомство с русским искусством. Но качественная путевая проза предполагает непосредственный контакт автора с изображаемой действительностью во всей ее целостности, а также незаурядность авторской личности. «Сначала Россия, потом Тибет» отвечает обоим этим условиям. Эксцентрик и задира, Байрон находит в России общество настолько ни на что не похожее, что, несмотря на полное отторжение большевистской морали, большевистский мир – в его изображении полуабсурдный, местами фантастический, – эмоционально вовлекает его, автор начинает акцентировать собственную провокативность и эксцентричность. Поездка поэтому оказывается субъективно весьма ценной для Байрона и творчески плодотворной. Путешественнику в Советскую Россию начала тридцатых годов никуда не деться от проблематики создания новой морали, от вопроса о цене, которую платит русский народ за поклонение божествам машины и классовой борьбы. Байрон с чутьем прирожденного мастера путевой прозы выносит эти вопросы в самостоятельные главы эссеистического характера. С точки зрения ревнителя традиций путевой прозы, к этим эссеистическим главам даже может быть предъявлен упрек в отступлении от жанровой нормы. Но мы показали внутреннюю необходимость этих глав в книге и их взаимосвязь с главами, излагающими живые авторские наблюдения, в которых Байрон, как это было для него обычно, прибегает к разным способам повествования, демонстрирует свою зоркость, проницательность и остроумие, опирающиеся на огромную эрудицию и вполне определенное мировоззрение. Главное же свойство его поэтики – умение в череде повседневных впечатлений выделить поэтический момент, ставящий настоящее в контекст трансцендентного, умение поднять сиюминутное впечатление до уровня символа. Это свойство блестяще продемонстрировано и в его русском путешествии.

Примечания

[1] *Холландер П.* Политические пилигримы (путешествия западных интеллектуалов по Советскому Союзу, Китаю и Кубе. 1928–1978). СПб.: Лань, 2001.

[2] *Wells H.G.* Russia in the Shadows. L.: Hodder @Stoughton, 1920, а также материалы его поездки 1934 г., включая интервью со Сталиным; *Shaw B.* Look you, Boob… What George Bernard Shaw Told Americans About Russia! L.: Friends of the Soviet Union, 1931; *Webb, S., Webb, B.* Soviet Communism: A New Civilization? 2 vols. L.: Longmans Green @ Co, 1936.

[3] См.: *Голубев А.В*. Советская культурная дипломатия 1920–1930-х гг. // Россия и мировая цивилизация. М., 2000. С. 339–354; *Куликова Г.Б.* Пребывание в СССР иностранных писателей в 1920–1930-х годах // Отечественная история. 2003. № 4. С. 43–59; *Дэвид-Фокс М*. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

[4] *Жид А*. Возвращение из СССР. – URL: http://www.pseudology.org/chtivo/fromUSSR.htm

[5] Там же.

[6] *Холландер П.* Политические пилигримы. С. 39.

[7] *Cunningham V.* British Writers of the Thirties. Oxford: Oxford University Press, 1988. P. 396–406.

[8] См. о «Дороге на Оксиану»: *Кабанова И.В*. Английская проза 1930-х годов: жанровая типология. Саратов: Изд-во СГУ, 2012. С. 134–140.

[9] О Байроне существует масса свидетельств в мемуарах и переписке современников; единственная тщательно подготовленная биография: *Knox J.* Robert Byron. L.: John Murray, 2003. 512 p.

[10] *Byron R*. First Russia, Then Tibet. L.: Macmillan and Co, 1933. E-book. – URL: gutenberg.net.au/ebooks14/1403321h.html. Все цитаты приводятся по электронной книге в переводе автора статьи.

[11] *Дуглас Н*. Южный ветер / Пер. С. Ильина. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2004. – URL: http://lib.ru/ILIN/douglas.txt

[12] См. презентацию проф. Елены Шиэн «The International Lenin School». – URL: http://www.historyireland.com/wp-content/uploads/2013/02/Delegated-to-the-New-World-7.jpg

[13] Об организации работы в Международной ленинской школе см.: *Cohen G.*, *Morgan K*. Stalin's Sausage-Machine. British Students at the International Lenin School, 1926–1937 // Twentieth Century British History. Vol. 13. № 2. 2002. P. 327–355; *McIlroy J*., *McLoughlin B*., *Campbell A*., *Halstead J*. Forging the Faithful: the British at the International Lenin School // Labour History Review. Vol. 68. No. 1. April 2003. P. 99–128.

[14] Юджин Чен (1888–1944) – англоязычный китайский юрист и журналист, соратник Сунь Ятсена, дипломат, министр иностранных дел Китая в 1926–27, 1931–34 гг.. Родился в семье китайских эмигрантов на Тринидаде, где женился на креолке. В Москве после 1927 г. жили все четверо взрослых детей Чена; Сильвия (1905–1996) выйдет замуж за американского кинодокументалиста Джея Лейду (Jay Leyda), который работал в Москве с Сергеем Эйзенштейном в 1933–36 гг., и станет известной танцовщицей.

[15] Эдгар Уоллес (1875–1932) – самый популярный автор массовой литературы в Англии, автор свыше 170 романов, в основном криминальных, конспирологических и научно-фантастических, создатель английского триллера, автор сценария « Кинг Конга». По определению Джорджа Оруэлла, «протофашист».

Е.А. Легенькова
Т.С. Тайманова

А. Виоллис о России, или «светотень» с востока

В современной России имя Андре Виоллис почти неизвестно. Эта французская журналистка левых взглядов, военный корреспондент, кавалер (1927) и офицер (1937) ордена Почетного легиона, личность незаурядная, вызывала своими умом и отвагой уважение у читателей и коллег. В период между двумя мировыми войнами она числилась среди попутчиков большевизма и была обласкана советскими властями. В 1927 г. она была одной из немногих французов, кто сумел собственными глазами увидеть молодую большевистскую Россию и оставить о ней многогранное и интересное свидетельство. Накануне десятой годовщины Октябрьской революции А. Виоллис как специальный корреспондент «Le Petit Parisien» совершает свое первое путешествие в Россию, итогом которого стала книга «Одна в России: от Балтики до Каспия» («Seule en Russie: de la Baltique à la Caspienne», 1927), положившая начало целой серии журналистских расследований этого признанного мастера репортажа в разных горячих точках мира от республиканской Испании до колониального Индокитая.

Практически неизвестная в России и забытая во Франции Андре Виоллис (1870–1950) была необычной представительницей своего поколения. Интерес к ее жизни и деятельности только пробуждается, о чем свидетельствует ряд биографических очерков и защищенная во Франции в 2012 году диссертация[1]. Виоллис училась филологии в Сорбонне и Оксфорде и принадлежала к плеяде талантливых «новых женщин», осваивавших мужские профессии. В ее случае это была журналистика: уже в конце 1890-х годов она начинает писать в феминистской газете «La Fronde». Вступив на стезю журналистики во времена дела Дрейфуса, которого Виоллис защищала в «La Fronde», она затем в качестве медсестры участвует в Первой мировой войне и публикует свои заметки с фронта в «Le Petit Parisien».

© 2018 Елизавета Александровна Легенькова. Санкт Петербург; Санкт-Петербургский государственный университет.

© 2018 Татьяна Соломоновна Тайманова. Санкт Петербург; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.

Статья написана при поддержке гранта РГНФ-РФФИ № 15-24-08001 а(м) «Кросскультурная коммуникация между Россией и Францией 1920-1930-х годов: литература, публицистика, периодика»

Позднее журналистка освещает Нюрнбергский процесс и завершает свою карьеру в начале холодной войны.

Виоллис не изменяет своим левым взглядам и, продолжая служить им, основывает в 1933 г. журнал «Prolétariat» вместе с Анри Пулайем, затем в 1935 г. совместно с Андре Шамсоном и Жаном Геенно – журнал «Vendredi», сыгравший важную роль в консолидации интеллигенции периода Народного фронта. Не случайно в 1936 г. «Le Petit Parisien» направляет ее в Испанию интервьюировать республиканских вождей вместе с Андре Салмоном, которому поручено брать интервью у франкистов.

Настоящее признание приходит к ней довольно поздно, когда эта женщина, которой уже под шестьдесят, начинает путешествовать по миру и одна в чужих странах наблюдать за политическими событиями на местах, публикуя свои путевые заметки.

Вот словесный портрет журналистки, оставленный Андре Вюрмсером, изображающий ее во времена деятельности в «Vendredi» в 1930-е гг.:

> Андре Виоллис была пожилой дамой чудаковатой наружности, словно героиня романов Агаты Кристи и фильмов Алека Гиннесса, но в то же время – одним из величайших журналистов своего времени. […] В плоской шляпке с розовыми или лиловыми цветами и вуалью, в перчатках и с зонтиком, она, казалось, ничего не понимала, путала имена, названия, программы, обо всем рассуждала невпопад – вы уж думали: катастрофа! – а на следующий день выходила подписанная ею статья – верная, ясная, точная, без единой погрешности, необъяснимо проницательная[2].

Виоллис считается во Франции автором «больших репортажей». Ее репортажи, первым из которых была уже названная нами книга «Одна в России», можно рассматривать как травелоги, литературные описания путешествий. В начале 1920-х гг. во Франции тема «репортаж и литература» широко муссировалась в прессе. Так, например, журнал «Vita» обратился к журналистам и писателям с анкетой, в которой были следующие вопросы:

> 1. Считаете ли Вы, что репортаж подразумевает […] оригинальное видение фактов и требует особого способа выражения? Иными словами, можно ли его считать литературным жанром? 2. Чем он характеризуется, и какие качества Вы считаете необходимыми для работы в этом жанре? 3. Как он может повлиять на художественную литературу и, в частности, на роман?[3]

Отвечая на эти вопросы, Виоллис назвала репортаж «искусством нашего времени», которое требует от репортера не только художе-

ственных задатков, но и качеств человека действия и такта дипломата. Задачу репортера она описывает следующим образом:

> Запечатлеть на лету людей и все, что их окружает, заметить и выделить их главные черты, точно и пронзительно зафиксировать их ясный образ, вызвать радость, гнев, иронию, жалость – и все это одним намеком – разве это не искусство? […] Искусство живое, ловкое, непретенциозное, не нацеленное в вечность […] Поэтому репортер – это не художник, не политик и не интеллектуал, самое большее – это «простой человек, о котором говорит Шопенгауэр, – и, тем не менее, содержание его творчества имеет огромное значение[4].

Мировую известность этой ангажированной интеллектуалке принесла книга «S.O.S. Индокитай», вышедшая в издательстве «Gallimard» в 1935 г. с предисловием А. Мальро. Именно Виоллис имеет в виду Илья Эренбург, когда вспоминает свою беседу с вьетнамскими писателями и их восхищение «женщиной смелой и непримиримой», которая «первой сказала Западу правду» о колониальном режиме у них на родине[5].

Но еще раньше А. Виоллис стала одной из тех, кто первыми стремились донести на Запад правду о Советской России. Она приехала в СССР на волне того интереса, который питали к большевистскому эксперименту западные интеллектуалы, стремившиеся все увидеть собственными глазами. Ее имя отнюдь не затерялось среди ее соотечественников, побывавших в советской России до и после нее и оставивших об этом письменные свидетельства, – а таковых за период с 1917 по начало 1930-х гг. насчитывается более сотни[6], и диапазон оценок, данных новому режиму, чрезвычайно широк – от восхищения западных «попутчиков» (А. Барбюс, Л. Муссинак, П. Вайян-Кутюрье) до попыток объективной оценки (Ж. Дюамель, Л. Дюртен) и явного осуждения социалистического ада (А. Фабр-Люс, П. Истрати). Разнообразие, неоднозначность и комплементарность этих свидетельств остро почувствовал Р. Мартен дю Гар, как и многие его современники, пристально следивший за событиями в России и стремившийся составить собственное мнение на основании многих источников. Вот что он писал по этому поводу Ж. Дюамелю:

> Книга Фабр-Люса, вышедшая после книги Дюртена, потрясла меня. Я снова взялся за Ваше «Московское путешествие». Мне кажется, что Фабр-Люс не противоречит Дюртену, а проясняет его. Эти два свидетельства заставляют думать, что Вы позволили немного ослепить себя стремлением к честности и снисходительности.

> Конечно же, я чувствую, что Фабр-Люс, в противоположность Вам, судит предвзято. Но меня это не смущает, потому что то, что он говорит, я нахожу у Дюртена и у Виоллис, и, немного стерев патоку, даже у Дюамеля. […] Я не вижу в Вашей книге ничего, что противоречило бы тому, на чем Фабр-Люс строил свое суждение. И я чувствую, что если бы я там побывал, держу пари, я бы испытал то же возмущение и тот же «страх», в которых признается Фабр-Люс. Вы же сами говорите, что этим воздухом невозможно дышать. Тут Вы думаете как Фабр-Люс. Но Вы не говорите, что сам этот воздух невыносим для всего цивилизованного человечества и что от этого потрясающего эксперимента за версту веет заблуждением. Так теперь я и думаю, после прочтения Виоллис, Дюртена, Фабр-Люса. […] Как и Вам, мне отвратительна ложь капиталистической прессы. Но, может быть, правда и в том, что во имя духа надо защищаться от этой смертельной болезни и что для нас, «клерков», снисходительность сродни «предательству»[7].

Книга А. Виоллис интересна и как предтеча травелогов, о которых говорит Мартен дю Гар, и как попытка честного и объективного анализа советской действительности, и как точка зрения женщины, феминистки, что придает ее свидетельству особые грани. Безусловно, левая ангажированность писательницы также проявилась в этом первом ее репортаже, несмотря на то, что она описывает увиденные ситуации с точки зрения представителя западной цивилизации, имея в качестве эталона французскую модель, в которой доминируют права человека.

Как известно, западноевропейский травелог со времен романтизма был обращен на экзотический Восток. Следуя этой традиции, Виоллис представляет читателю Россию азиатской страной. Это ощущается во многих ее замечаниях и описаниях. В частности, в главах «Новая Азия в Нижнем Новгороде» и «Биржа товаров» она описывает нижегородскую ярмарку и замечает, что большинство торговых партнеров России – это монголы, персы, турки, афганцы, среднеазиаты, киргизы и т. п.:

> Нижний Новгород – это всегда азиатская ярмарка. Но это новая Азия, которая устремляется к машинам, использует телефон, самолет, радио. Какую душу скрывает она под тусклой европейской одеждой?[8]

К азиатской сущности русского народа, который она противопоставляет французскому, Виоллис так или иначе постоянно возвращается, то вспоминая калмыцкие широкие скулы Ленина и его сестер, то рассуждая о загадочной русской душе, азиатской и потому чуждой западному пониманию. Многие явления, присущие как

самому режиму, так и народу, совершившему революцию 1917 года, Виоллис рассматривает в ракурсе азиатской ментальности. Размышляя о строгой дисциплине коммунистической партии, которая предполагает, как в религиозном воспитании, обеты послушания и смирения, Виоллис пишет:

> В этой покорности животного, ведомого на скотобойню, заключается, как говорил Вогюэ, «тянущееся веками страстное стремление к восточному аскетизму и полное азиатское отречение» (258).

Именно поэтому, считает она, система русской коммунистической партии, трудно применимая в индивидуалистических западных странах, особенно во Франции, так хорошо подходит для русского характера.

Но, конечно, экзотика для Виоллис, которая провела в России в этот свой первый визит три месяца – с января по апрель 1927 г., заключалась не только в этногеографии. В первую очередь ее интересовал десятилетний результат того великого эксперимента, который потряс мир. Так какую же оценку дала эта опытная и проницательная журналистка манившему столь многих «великому свету с Востока»?

Книга Виоллис, как и полагается травелогу, подробно описывает места, где удалось побывать ее автору. Виоллис приводит информацию из справочников, исторические ссылки, статистику, свидетельства очевидцев, как местных жителей, так и иностранцев, проживающих в России. В ходе своего путешествия она, конечно, посетила Москву и Ленинград, но также и крупные города Поволжья (Нижний Новгород, Казань), республики Закавказья (Грузию, Азербайджан, Армению). В принципе это были традиционные маршруты для иностранцев, прибывших в страну по официальному приглашению. Но названия глав отражают не только географию ее путешествия, но и, как нам кажется, в первую очередь ее попытку постичь новый образ жизни советского человека: «Что можно увидеть на улицах Москвы», «Как они едят», «Молодежь развлекается», «Что стало с любовью», «Великая беда квартирного вопроса».

Виоллис стремится избежать тенденциозности, но ее левые убеждения, энтузиазм и симпатия, которые она априори испытывала по отношению к Советской России, наталкиваются на реалии, противоречащие ее представлениям о гуманизме, и она не может закрыть на них глаза. Жестокость и несправедливость, с которыми она сталкивается вопреки ухищрениям организаторов ее визита, не оставляют ее равнодушной. Ей трудно согласиться с Чичериным в вопросе об оппозиции; она с жалостью смотрит на рабочих Трехгорной мануфактуры: их труд и жизнь так заорганизованы и

единообразны, что, несмотря на утверждения представителей предприятия о том, что рабочие больше не чувствуют себя бездушными шестеренками огромного механизма, Виоллис выражает сомнение в пригодности этой стригущей всех под одну гребенку системы для французских рабочих, которые тут же стали бы возмущаться. Ее поражает жестокость и недальновидность властей в отношении к аристократии, к «бывшим». В главе «Что стало с аристократией» она говорит о «несправедливости наоборот»: донельзя униженные «бывшие» влачат жалкое существование, лишенные возможности применить свои способности, образование, таланты, перебиваясь случайными заработками или зарабатывая на жизнь неквалифицированным трудом:

> Ограбленные, не уверенные в будущем, не пользующиеся никакими гражданскими правами, никакими поблажками, теперь это парии. Горе побежденным! И не только им, но и их детям! (166)

Роли переменились: «Каждому свой черед…» (166). У «бывших» нет будущего. У их детей практически нет доступа к высшему образованию, последняя чистка в вузах спровоцировала 17 самоубийств. И хотя власти смягчились, только рабоче-крестьянский комитет может решить, кто будет допущен к высшему образованию. Интеллигенции из «бывших» отведено от силы 10–15 процентов мест. В капиталистической стране, как замечает Виоллис, дети из низов имеют гораздо больше шансов подняться по социальной лестнице.

Отдельно она рассказывает об одном коллекционере, назначенном хранителем собственных коллекций, национализированных государством. Возможно, Виоллис имеет в виду историю Ивана Абрамовича Морозова, чью коллекцию картин просто конфисковали, а организованная им в собственном доме галерея была переименована во «2-й музей новой западной живописи», куда он был, будто в насмешку, назначен заместителем хранителя. Как мы знаем, это была не единственная история такого рода. В заключение Виоллис задается вопросом: «Можно ли что-то построить на ненависти?» (167).

В 38 главах книги, являющихся, по сути, отдельными репортажами, представлена многогранная картина жизни Советской страны. В предисловии Виоллис пишет:

> Во время путешествия я записывала и хорошее и плохое, стараясь оставаться объективной и оставляя за читателем право делать выводы. Ни апологии, ни порицания (9).

Эту двойственность своих впечатлений писательница стремилась передать своему читателю.

Когда в предисловии к книге Виоллис утверждает, что во время своего путешествия сумела увидеть всё, что хотела, кроме политических тюрем, она не так уж грешит против истины. Действительно, ее интересует, и она видит практически всё: состояние промышленности и сельского хозяйства, смычку города и деревни, торговлю, систему образования, правосудия, коммунистическую партию и ее место в общественной жизни, межнациональные отношения, женский вопрос, театральную жизнь. Круг ее общения во время путешествия был поистине огромен: руководители страны, от которых она «не скрывала своих сомнений и критических замечаний», простые русские и иностранцы, работающие в России, «друзья и враги режима» (9). Виоллис надеется, что сумела освободиться от официальной опеки и не поддаться искусному обману и вездесущей всемогущей пропаганде. «Если за мной и следили, что весьма возможно, я этого не заметила» (9), – пишет она.

В нашем распоряжении нет документов, позволяющих утверждать противное в отношении этого первого приезда Виоллис в Россию. Из текста книги следует, что у нее был гид, имя которого она не называет (26, 72). Но ведь именно на гида возлагалась неприятная обязанность соглядатая. Зато существуют документы, проливающие свет на второе путешествие Виоллис осенью (4 октября – 23 ноября) 1929 г., когда она в сопровождении гида-переводчика ВОКС Людмилы Растигер-Ронской посетила республики Средней Азии. Эти документы свидетельствуют о неуправляемости путешественницы, не желавшей следовать разработанной для нее программе визитов и не поддающейся на пропагандистские уловки переводчицы, о чем сохранилось собственное свидетельство Ронской – письмо, которое она отправила из поездки заведующей романским сектором ВОКС Цецилии Рабинович, курировавшей поездку Виоллис[9]. Из него следует, что целью переводчицы было манипулировать своей подопечной, представить ей советскую действительность в лучшем свете, убедить в превосходстве пути России над западным. Однако Ронской приходится признать, что для Виоллис ее старания выглядят неубедительными, как в силу самой действительности, не поддающейся приукрашиванию, так и из-за характера журналистки, отказывавшейся подчиняться пропагандистскому диктату. В частности, Ронская пишет, что Виоллис никогда не приняла бы для Франции путь России и даже не могла без ужаса говорить об этом[10].

При чтении книги Виоллис возникает противоречивое впечатление. Как мы уже видели, она стремится разносторонне и глубоко описать жизнь нового общества со всеми его преимуществами и недостатками. Но, с другой стороны, может показаться, что жур-

налистка намеренно закрывает глаза и часто игнорирует то, что не вписывается в яркую лубочную картинку, которую, нужно отдать ей должное, она очень талантливо представляет читателю. Да, она видит худые и изможденные лица детей, но пишет, что это подростки, т. е. те, кто родился в годы революции, а младшие дети похожи у нее на румяных херувимчиков (Эрос, Бахус или младенец Иисус) (32). Виоллис с удовольствием описывает продуктовые магазины в Москве, восхищается раблезианским изобилием витрин:

> …ожерелья из сосисок и кровяных колбас, тяжелые гирлянды откормленной птицы, связки вяленой рыбы, горы гастрономии, соседствующие с черной или золотистой икрой, всевозможные сыры и, особенно, пирамиды из чудесных пузатых овощей, отборных фруктов, похожих на призеров сельскохозяйственных выставок (45–46).

Она приводит все цены, которые ей кажутся мизерными, удивляясь, как можно продолжать упорствовать в уверенности, что в России голод, и делает вывод: «В советской России можно поесть. И в еде себе не отказывают, так как у русских хороший аппетит» (46). В качестве контраргумента ее восторгам приведем слова писателя-франкофона Виктора Сержа, жившего в то время в СССР и с горечью наблюдавшего расслоение общества и появление новой теперь уже партийной буржуазии. Говоря о кризисе зашедшей в тупик революции, он писал:

> Снова на всем подлая отметина денег. Прилавки магазинов ломятся от крымских фруктов и грузинских вин, а почтальон получает пятьдесят рублей в месяц. […] Партийные кадры получают от 180 до 225 рублей в месяц, как и квалифицированные рабочие. Много нищих и беспризорников, много проституток[11].

При том, что Виоллис, как мы уже отмечали, отличалась проницательностью и была достаточно хорошо подготовлена к этой поездке, она, похоже, не понимает, что продуктами, выставленными в нэповском магазине, могут наслаждаться немногие, и только в столице, а не в провинции. То же самое происходит в отелях, ресторанах, в поездах и на корабле, где ей довелось побывать. Очевидно, что Виоллис принимали по первому разряду и она жила в номерах и каютах люкс. Но не могла же она не видеть людей, обитавших на нижних палубах или свисавших, как пишет она сама, гроздьями с подножек трамваев, или людей на рынках. Вспомним, например, путешествия по России Панаита Истрати, одно из которых было организовано ВОКСом в роскошных условиях, а второе – самостоятельное, в общем вагоне, без всяких удобств.

Более критичным взгляд Виоллис становится, когда речь идет об идеологии, которой она уделяет значительное место. Говоря о советском образовании, Виоллис не без иронии отмечает, что «задача гигантская, а ресурсы ничтожны» (194). Глава XXI «Советская школа – школа коммунизма» посвящена советской школе, где у учителей больше пыла и энтузиазма, чем знаний и опыта. Основное внимание уделяется идейному воспитанию, а не знаниям. Поэтому «маленькая девочка […] услышав о потопе, серьезно спросила: „Это было до революции, мама?“» (197). Общее впечатление от такого образования – «странный винегрет из теорий Руссо, Кропоткина и Толстого, обильно приправленный марксизмом» (197). Учащиеся многого не знают, а то, что знают, видят сквозь «советские очки». «О ужас! – заключает Виоллис, – борода Маркса – и какая борода! – на подбородке двенадцатилетнего мальчугана!» (197).

Отсутствие религиозного воспитания восполняется насаждением довольно примитивной советской морали. Как отмечает Виоллис, «хорошо то, что служит Государству и коллективу, плохо все то, что им вредит» (198). Отсюда у нее возникают риторический вопрос: «Для чего нужна школа – чтобы воспитать коммунистов или просто людей?» (201) – и как следствие – пророческое предположение:

> Ибо эти дети, вскормленные только политикой и марксизмом, воспитанные во враждебном неведении относительно других стран и понятий, в гордыне красной правоверности, не рискуют ли они оказаться вдруг изолированными от мира подобно папуасам или патагонцам? (207)

Виоллис, как и многие ее предшественники и последователи, обращает внимание на насаждаемый повсюду культ Ленина, которого она называет не иначе как «диктатором» (180, 184). Глава XXVIII называется «Что такое русская коммунистическая партия». В ней отмечается, что по разным причинам не все русские являются членами коммунистической партии (252). Вступить в нее очень трудно, легче быть исключенным. На данный момент члены партии – молодое поколение. В ней воспитываются ограниченные фанатики, нигде не бывавшие и ничего не видевшие, в отличие от старых большевиков, у которых все же был другой опыт и другое образование. Им на смену пришло новое поколение, вышедшее из пролетарских кругов. Это новый средний класс. Они чистенькие, аккуратные и безликие. Это масса, неспособная взрастить лидера, из них не вырастет ни Муссолини, ни Мустафа Кемаль. Смерть лидера не сможет поколебать режим, и после смерти Ленина режим не рухнул. Единственная сила – Партия. Люди существуют для нее и посредством нее. Виоллис

считает, что такое подчинение вождю и растворение в коллективе присуще русской душе и неприемлемо для Франции.

Отдельный вопрос, глубоко волновавший французскую журналистку, которая кроме левых взглядов исповедовала феминистические, это вопрос семьи, любви и секса. Подчеркнем, что при всем своем восхищении новым положением советской женщины, условиями, созданными для воспитания ребенка, функционирования новой советской семьи, Виоллис не может не сожалеть о той романтике любви, которая существовала в дореволюционной России и еще жива в Европе. Не без горечи она констатирует:

> Государство схватило своими толстыми пальцами маленького божка Эроса, своего опасного соперника […]. Приколов его булавкой к пробковой дощечке с подписью […] «инстинкт размножения», оно повернулось к нему спиной (237).

Если где-то журналистка и проходит мимо вопиющих фактов советской действительности, она искупает это неудобными для советских функционеров вопросами или рассуждениями, которые многое могут подсказать внимательному и вдумчивому читателю. Во время поездки Виоллис встречалась с наркомом иностранных дел Г.В. Чичериным, посетила Госплан, побеседовала с М.И. Ульяновой, главным редактором «Правды», познакомилась со «всесоюзным старостой» М.И. Калининым и с советским дипломатом А.М. Коллонтай.

Так, во время встречи с Калининым она задает ему «неудобный» вопрос по поводу российского долга Франции, подчеркивая, что от этого страдают крестьяне, рабочие, т. е. бедный люд, который так любят в России и который потерял на этом свои сбережения. Улыбчивый Калинин перестает смеяться и грустно качает головой. Он ссылается на свой народ:

> Мы, руководители, мы все понимаем. Но здесь правит масса. Она отвечает: «Кому были одолжены эти деньги? Враждебному правительству… А эти народы, что требуют денег, разве они не способствовали гражданской войне, которая все здесь разрушила?..» Но оставим это специалистам… Подождем (193).

«Одна и та же песня, – замечает Виоллис, – что тут скажешь» (193), – и вопрошает: «Смогут ли и захотят ли капиталистические страны кредитовать нацию, которая не платит по своим долгам?» (173)

Уже отмечалось, что Виоллис смогла посетить всё, кроме политических тюрем, хотя обычную тюрьму она, разумеется, посетила. То, что ей показали, выглядело благостно и больше походило на санаторий для мужчин или на пансион для женщин. «Опереточная

тюрьма», – замечает Виоллис (221). Верит ли она увиденному? Ведь стоит ей попросить у любезного чиновника разрешения посетить политических заключенных, как его лицо мрачнеет; пугливо озираясь, он уверяет, что там те же условия, что и в других тюрьмах–«или приблизительно те же» (224).

Виоллис знает правду от случайных собеседников, в частности, от датского профессора, который рассказал ей о слежке, арестах, исчезновении людей, обо всем, что кроется за словом «ГПУ». Она видит «кровавый глаз циклопа», горящий над Лубянкой, и людей, что пригибаются и ускоряют шаг, проходя мимо этого «наследника зловещего Чека, гидры с сотней безликих голов, тайной и верховной власти, не зависящей от самого Президиума и более могущественной, чем он» (224). Далее следует вывод писательницы: «государство-Молох» (226).

Виоллис пишет, что не верит в установление большевизма в Европе и, особенно, во Франции, потому что в России больше нет свободы мысли, печати, деятельности, «иногда даже просто свободы» (11). ГПУ пришло на смену царской охранке, государство слишком глубоко проникло в повседневную жизнь граждан, обитающих в огромной казарме:

> Такая диктатура возможна только у покорного и безропотного народа, который всегда был склонен к униженности и поклонялся страданию… (11)

Но тут же она выражает сомнение в долговечности режима:

> Впрочем, продлится ли эта диктатура в ее сегодняшнем виде? Действительно ли удался великий эксперимент, который, рискуя привести к ужасным бедствиям, совершили Советы? Что осталось от первоначального коммунизма? (11)

Общее впечатление от России выглядит малообещающим:

> Я не обнаружила ни совершенного счастья индивидов, ни процветания страны. Россия бедна, положение ее промышленности непрочное (10).

Подобная резкая и непримиримая критика Виоллис, заявленная в предисловии, так мастерски вкраплена в ее восторженное описание всего увиденного, что в целом от книги остается весьма позитивное впечатление, и только очень внимательный и заинтересованный читатель поймет истинные выводы, сделанные писательницей. А они касаются в первую очередь не самой России, а судьбы Франции и Европы в целом. Переводчица Ронская, приставленная к Виоллис в 1929 г., во время второго путешествия журналистки в СССР, не-

даром отмечала, что ее подопечная не может без ужаса помыслить о том, что Франция пойдет по пути России. Уже во время своего первого путешествия Виоллис пишет:

> Наша революция провозгласила права человека, для советской революции существуют только права Государства (220).

Ее волнуют глобальные последствия этого эксперимента, и нижеприведенные строки звучат сейчас вполне актуально:

> Пока что бедные маленькие беспризорники подрастают. И вместе с ними растет тревога. Через несколько лет они станут мужчинами. Триста тысяч мужчин. Триста тысяч бандитов. Чудовищная армия. Есть чем всколыхнуть Европу? (214).

С одной стороны, Виоллис неоднократно подчеркивает традиционную связь Франции и России, приводит примеры недавних контактов – пребывание во время Первой мировой войны французской военной миссии в Казани, приезд в Нижний Новгород в 1922 г. Эдуара Эррио. Но, с другой, она постоянно подчеркивает разницу менталитетов, которой объясняет невозможность подобного эксперимента во Франции.

Советская Россия не только не оставила Виоллис равнодушной, но приковала к себе ее интерес на долгие годы. Вот как она описывает свой отъезд из Батуми на корабле, идущем в Европу:

> В руках у меня охапка цветов, а сердце полно воспоминаниями и образами. Я думаю об этом огромном крае, от которого мы удаляемся, таком разнообразном и сложном, пылком, бездеятельном, жестоком, потрясенном самыми чудесными когда-либо происходившими родовыми муками и надеждами. Это страна, которая то удивляет, то привлекает, то обескураживает, то возмущает, но не может оставить равнодушным, и я люблю ее, несмотря на все ее заблуждения. И покидая ее, я могу только испытывать сожаление, что не проникла в нее глубже, и лелеять надежду вернуться снова… (329).

Виоллис действительно вернулась в 1929 г., и ее дружба с СССР продолжалась еще довольно долго. В РГАЛИ хранится переписка (1936–1939) с писательницей журнала «Интернациональная литература» и Иностранной комиссии Союза советских писателей, из которой явствует, что дело, начатое ВОКСом (идеологическая обработка Виоллис), нашло своих продолжателей. Из обеих организаций ее снабжают различными пропагандистскими документами – газетами с докладами И.В. Сталина и В.М. Молотова на XVIII съезде партии, изданием краткого курса истории ВКП(б), французскими издания-

ми журнала «Интернациональная/иностранная литература», посвященными, например, XX годовщине Великой Октябрьской революции или выборам в Верховный Совет СССР, стараются держать в курсе официальной жизни советских писателей и т. п. Взамен от нее ждут статей и репортажей, в том числе о гражданской войне в Испании, очерков о французских писателях. Надо сказать, что это была обычная практика того времени, и среди корреспондентов редакции были практически все иностранные писатели, либо побывавшие в СССР, либо собиравшиеся туда приехать[12]. Сам характер этой пропагандистской работы выглядел навязчивым, достаточно грубым и постыдным.

Наше внимание привлекла просьба Виоллис о предоставлении ей визы в Москву для присутствия на печально известном Третьем Московском процессе, официально называвшемся процессом антисоветского «право-троцкистского блока» и проходившем весной 1938 г. Естественно, было сделано так, что приехать она не смогла: ее письмо якобы пришло слишком поздно. В связи с этим любопытны письма к Виоллис тогдашнего редактора журнала «Интернациональная литература» Тимофея Арнольдовича/Адольфовича Рокотова, который довольно неловко и прямолинейно пытается удержать Виоллис в орбите влияния советской пропаганды, лицемерно списывая на случайность факт ее отсутствия на процессе. Обращаясь к ней в письме от 31 марта 1938 г., он сообщает, что выходит третий номер «ИЛ», в котором «мы большое внимание и место уделяем памяти нашего великого русского пролетарского писателя Горького, убитого троцкистско-фашистскими убийцами. В номере будет также большая передовая, посвященная итогам того процесса, на котором Вы, по случайности, не могли присутствовать»[13]. В другом письме, от 16 мая 1938 г. Рокотов снова возвращается к этой теме и пишет:

> Третий номер большей частью посвящен памяти великого русского писателя Максима Горького, убитого подлыми агентами антисоветского право-троцкистского блока. Редакция включила в этот номер материалы, касающиеся право-троцкистского процесса, так как мы полагаем, что они станут хорошим и полезным дополнением к уже имеющейся у вас информации о процессе. В частности, редакция опубликовала впечатления некоторых писателей, лично присутствовавших на нем[14].

Из дальнейшей переписки видно, что после право-троцкистского процесса Виоллис воздерживается писать специально для журнала «Интернациональная литература». Так, в письме от 11 января 1939 г. Рокотов пишет, что бесконечно сожалеет о том, что Виоллис в своей плодотворной журналистской работе» не может найти время, чтобы написать что-нибудь специально для редакции, и продолжает:

> Позволим себе заверить Вас, что советские читатели с особым удовольствием прочитали бы Ваше эссе или репортаж на животрепещущие темы нашего времени. Вы слывете мастером этого жанра[15].

Несмотря на очевидное стремление советских чиновников манипулировать пером Виоллис в пропагандистских целях, которое она не могла не чувствовать, ее переписка с представляемыми ими организациями продолжалась вплоть до лета 1939 г. Последнее письмо Виоллис к Рокотову, датированное 8 июля 1939 г., написано незадолго до заключения пакта Молотова-Риббентропа и нападения фашистской Германии на Францию – событий, резко ограничивших связи между французской интеллигенцией и СССР[16]. В нем журналистка просит Рокотова оказать содействие своему молодому другу Жану Перюсу, собирающемуся посетить Москву для изучения материалов к диссертации о Горьком[17]. Как видим, отношения Виоллис с Россией на всем своем протяжении оставались не черно-белыми, а были полны нюансов, света и теней.

Примечания

[1] *Renoult A.* Andrée Viollis, une femme journaliste. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004. 212 p.; *Jeandel A.-A.* Andrée Viollis: une femme grand reporter: Une écriture de l'évènement, 1927–1939. Angers: Presses universitaires d'Angers, 2004. 207 p.; 2-ème éd. Paris: L'Harmattan. E-book. PDF, 2006. 259 p.; *Renoult A.* Andrée Viollis (1870–1950): journalisme et engagement: Thèse de doctorat en Histoire. Paris: L'Institut des études politiques, 2012. 1171 p.; *Bari D.* Andrée Viollis Le journalisme, une vocation tyrannique… // L'Humanité. 2012. Mardi, 8 août. – URL: http://www.humanite.fr/medias/andree-viollis-le-journalisme-une%3F-vocation-tyrannique-502845.

[2] *Lottman H.R.* La Rive gauche: Du Front populaire à la guerre froide: Divers Essais. Paris: Seuil, 1984. P. 286. – Здесь и далее перевод всех французских цитат на русский язык принадлежит авторам статьи.

[3] Vita. 1924. Mars, avril. Цит. по: *Collomb M.* Andrée Viollis: Reportage et idéologie // Littérature et reportage: Colloque international de Limoge (26–28 avril 2000) / Actes réunis par M. Boucharenc, J. Deluche. Limoge: Presses universitaires de Limoge, 2000. P. 290.

[4] Ibid. P. 290, 291.

[5] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Кн. 6. Гл. 34 // Эренбург И.Г. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 2000. Т. 8. С. 386. Автор неоднократно тепло отзывается об А. Виоллис: «умная и благородная женщина» (Там же. Гл. 3. С. 136); «Среди журналистов, сопровождавших Поля Рейно, была левая писательница Андре Виоллис. Она осталась в Индокитае после отбытия министра, а потом написала книгу, которая потрясла совесть французской интеллигенции, – „Индокитай SOS“ с предисловием Андре Мальро» (Там же. Кн. 3. Гл. 26 // Эренбург И.Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 337–338).

[6] *Kupferman F*. Au pays des Soviets: Le voyage français en Union soviétique: 1917–1939.Paris: Gallimard, 1979.
[7] Roger Martin du Gard – Georges Duhamel: Correspondance: 1919–1958. Paris: Minard, 1987. P. 151.
[8] *Viollis A*. Seule en Russie: de la Baltique à la Caspienne. Paris: Gallimard, 1927. P. 80. Далее ссылки на это издание даются в скобках в тексте статьи.
[9] Письмо впервые было опубликовано в: *Stern L*. Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920–40: From Red Square to the Left Bank. Londres; New York: Routledge, 2007. P. 108.
[10] Ibid. P. 10 (сноска 154).
[11] *Серж В*. От революции к тоталитаризму. Воспоминания революционера / Пер. с франц. Ю.В. Гусевой, В.А. Бабинцева. М.: НПЦ «Праксис»; Оренбург: Оренбургская книга , 2001. С.242.
[12] В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) хранится, например, аналогичная переписка с Л. Дюртеном, Элленсом и мн. др. франкоязычными авторами.
[13] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 729. Л. 12.
[14] Там же. Л. 15. Пер. с франц.
[15] Там же. Л. 18. Пер. с франц.
[16] *Stern L.* Western Intellectuals and the Soviet Union. См. главу «The Bond of Friendship. Adjusting to New Conditions: 1939–45». P. 179 и далее.
[17] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 729. Л. 23, 23 об. Пер. с франц.

М.А. Ариас-Вихиль

Ромен Роллан о русской революции 1917 года (по материалам переписки с Максимом Горьким)

Россия всегда вызывала у Ромена Роллана огромный интерес. Это было связано, прежде всего, с его увлечением русской литературой, творчеством и мировоззрением Льва Толстого. В 1886 году, когда Ромену Роллану исполнилось 20 лет, вышла в свет книга Мельхиора де Вогюэ «Русский роман», которая имела огромный успех и дала возможность французскому читателю открыть для себя мир русской литературы. С середины 1880-х гг. и до 1910-х были опубликованы основные переводы романов, рассказов и повестей Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского.

Вогюэ стал одним из первых пропагандистов творчества Льва Толстого. В начале 1880-х годов за рубежом Толстого почти не знали, Вогюэ же назвал Толстого величайшим писателем современности, сославшись на авторитет Флобера, который, прочитав Толстого, топал ногами от восторга.

Незадолго до конкурса в Высшую Нормальную школу (**É**cole normale supérieure), который Роллан с блеском выдержал, он прочитал «Войну и мир» Толстого и был потрясен. Он увидел в этом романе – одном из высочайших образцов искусства – гениальное воплощение того, о чем он сам смутно мечтал. В порыве энтузиазма студент Высшей Нормальной школы написал Толстому и получил от него ответ. Ромен Роллан опубликовал длинное письмо Толстого (38 страниц) в «Les Cahiers de la Quinzaine» 25 февраля 1902 г. Позднее Роллан сравнивает Толстого и Руссо, видя в нем предвестника революции:

> Он мне представляется, подобно Жан-Жаку Руссо, сидящим на развалинах старого мира, разрушению которого он содействовал, на пороге нового мира, наступление которого он, сам того не желая, подготовил и которому предстоит идти дальше, оставив его позади[1].

© 2018 Марина Альбиновна Ариас-Вихиль. Москва; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Статья написана при поддержке гранта РФФИ 18–012–00436 «Ромен Роллан и Максим Горький: между литературой и политикой (по неопубликованным материалам Архива А.М. Горького ИМЛИ РАН и Фонда Р. Роллана Национальной библиотеки Франции)».

Свое преклонение перед Толстым Роллан выразил, в частности, в своей книге из серии «героических жизней» «Жизнь Толстого» (1911). Героизм жизни Толстого Роллан увидел в его разрыве с тем обществом, из которого он вышел, в обращении к народу:

> он понял, что только жизнь трудящегося народа есть настоящая жизнь и что смысл этой жизни есть истина[2].

Позднее в «Путешествии в глубину души» («Le Voyage intérieur», 1944*)* Роллан попытался разобраться, какое влияние оказал на него Лев Толстой. Он был восхищен его нравственной личностью и его творческой мощью. Роман «Война и мир» стал для Роллана образцом новой эпопеи. В творчестве Толстого Роллан с полным основанием оценил подлинно гомеровский эпический реализм. По поводу толстовской эпопеи «Война и мир» Роллан заметил, что истинные ее герои – народы. В глубокой человечности Толстого Роллан нашел опору для собственного творчества. Творчество Толстого послужило источником ролланов ской эпопеи «Жан-Кристоф» и всех последующих романных циклов. От Толстого – эпический размах «Жана-Кристофа», замысел охвата целой эпохи европейской культуры, разных слоев общества. От Толстого Роллан усвоил идею непротивления злу, но от Толстого он воспринял и дух критики современной ему культуры.

Первая мировая война вызвала волну социального протеста. Швейцария, куда переехал Роллан в ответ на травлю, развязанную французской прессой в связи с его пацифистскими выступлениями, сохраняла нейтралитет. Газеты, журналы и книги, издававшиеся в Швейцарии, не подлежали военной цензуре. Ромен Роллан сотрудничал в пацифистском журнале «Demain» («Завтра»), издававшейся Анри Гильбо[3], в «Journal de Génève» («Женевской газете»).

Начало войны было воспринято европейскими интеллектуалами как глубокая личная драма. Об этом свидетельствуют заметки в дневниках и мемуарах, относящиеся к первым дням войны:

> Иногда казалось, что перед тобой беснующаяся толпа, хотя это были те же самые люди, чьим разумом, чьей творческой энергией, чьими поступками мы восхищались еще неделю, месяц назад (С. Цвейг)[4].

Занимавшие пацифистские позиции интеллигенты в начале войны были разобщены. Тем не менее, многие из них решились выразить свое личное отношение к разразившейся войне и националистической лихорадке. Р. Роллан, которого август 1914 г. застал в Швейцарии, пишет сборник статей «Над схваткой», С. Цвейг – открытое письмо «Зарубежным друзьям», Г. Гессе озаглавил свою

статью шиллеровской строкой «О друзья, оставим этот тон». Ученые – физиолог Николаи, физик Ферстер – составили проект контрманифеста «Призыв к европейцам». В каждой из этих публикаций авторы дистанцировались от националистической ненависти, призывали деятелей культуры поддерживать рушившиеся «духовные мосты» между народами. Очень важную роль в кристаллизации идей гуманизма, интернационального взгляда на мир, антивоенной позиции сыграла швейцарская эмиграция, интереснейшее явление духовной жизни Европы в годы Первой мировой войны. Вокруг Р. Роллана сгруппировались французские интеллектуалы Р. Аркос, П. Жув, А. Гильбо, бельгийский художник Ф. Мазереель, немецкий писатель Г. Гессе и немецкий ученый Г.Ф. Николаи, в Швейцарию приезжали А. Эйнштейн, С. Цвейг, К. Шпиттелер, Г. Сенкевич. Убежденные противники войны и национализма высказывали свои гуманистические взгляды на страницах швейцарской прессы и в переписке, корреспондентами которой были Б. Рассел, Ж.-Р. Блок, Р. Штраус, А. Эйнштейн, С. Цвейг, Э. Дузе, О. Роден, Б. Шоу, Г. Уэллс и др.

Антивоенные статьи Роллана «Ara pacis», «Распинаемым народам», «Над схваткой» и др., печатавшиеся в швейцарских изданиях 1914–1916 гг., содержали резкий протест против бессмысленного истребления людей и культурных ценностей. Эти статьи вошли в сборники «Над схваткой» («Au-dessus de la Melée», 1915) и «Предтечи» («Les Précurseurs», 1919). В России статьи Роллана были опубликованы в журнале «Северные записки» (1914, № 8–9; 1915, № 1,2) и газете «Русские ведомости» (1914, 19 сентября), а также отдельной книгой, вышедшей в 1924 г. в Ленинграде под названием «Предтечи». В сборнике статей «Над схваткой», в статье «Какое из двух зол меньшее: пангерманизм или панславизм?» (1914) Роллан упоминает имя Горького рядом с именами Толстого и Достоевского:

> Кто, как не русские писатели, были нашими руководителями? Кого можете вы, немцы, противопоставить этим колоссам поэтического гения и нравственного величия – Толстому, Достоевскому? Это они создали мою душу; защищая расу, которой они принадлежат, я плачу свой долг по отношению к ним, по отношению к ней. […] Слава богу, в России преступлений царизма никогда не защищало перо великого художника, мыслителя, ученого! Кто заявил о них миру, как не Кропоткин, Толстой, Достоевский, Горький, – все, что пользуется известностью в литературе![5]

Роллан разделял позицию Горького по отношению к царизму (вольтеровское «écrasez l'infâme»[6]).

В Женеве Роллан познакомился с русскими эмигрантами Бирюковым, Рубакиным, Луначарским. П.И. Бирюков, бывший морской офицер, принявший толстовство, был близко знаком с Толстым и пострадал за свою помощь духоборам (христианской секте, отрицавшей всякую власть и отказавшейся, в частности, от военной службы). Он написал подробную биографию Толстого, два тома этой биографии вышли в свет в 1906 и 1908 гг. В 1914 г. Бирюков с большими трудностями получил текст антивоенного воззвания «Опомнитесь, люди-братья!», составленного и напечатанного В.Ф. Булгаковым в Ясной Поляне на стареньком толстовском «ремингтоне», и опубликовал его в журнале «Demain». Предполагалось опубликование воззвания толстовцев в нейтральной прессе на языках основных воюющих государств – немецком, русском, французском, итальянском.

Н.А. Рубакин собрал огромную библиотеку русских книг и опубликовал несколько брошюр-путеводителей по различным областям знания, сопроводив их советами по чтению, а также большую работу под названием «Среди книг» («Parmi les livres») – эссе о том, какие богатства таят русские книги.

А.В. Луначарский, литературный критик, писатель и журналист, один из лидеров большевистской оппозиционной группы «Вперед», выступал против ленинской партийной политики. Вместе с Горьким он был одним из организаторов русской социал-демократической рабочей школы на Капри. Луначарский предложил Роллану сотрудничество в горьковском журнале «Летопись», уверив его, что взгляды Горького на войну совпадают с роллановскими. Так завязалась переписка между Горьким и Ролланом, продолжавшаяся двадцать лет. Встреча с Луначарским открыла Роллану глаза на революционную ситуацию в России, о чем он вспоминал в 1931 г.:

> Можно сказать, он стал для меня посланцем из будущего, вестником грядущей русской революции, которую он спокойно предсказывал… Легко понять, что я почувствовал почву под ногами, почувствовал, что рождается новая Европа, новое человечество, моя поступь стала увереннее, тверже («Прощание с прошлым»)[7].

Получив известие о его кончине в 1933 г., Роллан подтвердил в письме к Горькому:

> Я скорблю о смерти Луначарского. Он был для меня, в Швейцарии, во время войны, первым посланцем, возвестившем о русской Революции. И в критическое для Революции время он сыграл благородную и благотворную роль в деле защиты Духа и Искусства (АГ-15, 276)[8].

Беседы с русскими эмигрантами о событиях в России нашли отражение в его «Дневнике военных лет», где он отмечает, что события Февральской революции 1917 года представляются ему закономерными. Задолго до этого, еще в своей книге о Толстом (1911), Роллан высказал мысль о том, что Россия призвана совершить «великую Революцию», потому что «ни у какого другого народа так не развито чувство возмущения крайним неравенством распределения благ и никакой другой народ так не проникнут подлинным христианским чувством». По просьбе Луначарского, приветствуя февральскую революцию 1917 года, он написал обращение «к русским братьям» под названием «Привет свободной и несущей свободу России», где, в частности, говорилось: «Вы служите делу мировой свободы. Пусть мир, разбуженный вами, последует за вами!»[9].

Начавшаяся в 1916 г. переписка с Максимом Горьким возобновилась после отъезда Горького из Советской России в октябре 1921 г. В письмах Горькому Роллан высказывает сомнения в возможности успеха социальной революции, главным средством которой является террор. Свою цель как писателя-гуманиста Ромен Роллан видит в защите нравственных ценностей в период революции. В марте 1917 г. он писал Горькому:

> Что бы с нами ни случилось, Вы знаете, что я душой с Вами. И я надеюсь, что в грядущем будет существовать единая совесть всего мира. Эта совесть победит, какой ценой бы ни досталась ее победа (а для такой победы нет слишком дорогой цены) (АГ-15, 20).

Однако по мере разрастания революции и «красного террора» Роллан ставит вопрос о пределах революционного насилия, о цене революции. Поводом для этого послужила статья Анри Барбюса под названием «Вторая половина долга. По поводу “ролландизма”», опубликованная в журнале «Clarté» 3 декабря 1921 г. (№ 2, p. 24–28). В статье подвергалась критике «половинчатость» позиции Роллана, ратовавшего за социальные изменения, но не стремящегося к их осуществлению любыми средствами. 20 декабря 1921 г. Роллан пишет Горькому:

> Зрелище Революции и ее развития было всегда, во все времена, тяжким испытанием для идеалистов. Революция – это судорога человечества […] Но самое ужасное случается, когда под влиянием необходимости или в пылу боя руководители приносят в жертву политическим интересам величайшие моральные ценности: человечность, свободу и – высшее благо – истину. Я очень опасаюсь, не происходит ли это на данном этапе русской Революции. Если судить

> по доходящим до меня слухам, можно сказать с полной уверенностью, что для большинства умов, руководящих русской Революцией (как, впрочем, и в остальных странах Европы) все должно быть подчинено «государственным интересам»… Так вот, дорогой. Горький, не надо допускать этого в полной мере. Пусть хоть несколько людей – мы с Вами – останутся неизменными хранителями моральных ценностей. Это необходимо в интересах человечества и самой Революции. Ибо Революция, которая пренебрегает ими, осуждена рано или поздно на нечто худшее, чем поражение, она осуждена на моральный крах. «Победить любой ценой» – гибельная политика для всякой Революции. Ибо принцип любой ценой заранее лишает Революцию наиболее ценного ее оружия – оружия мысли. И если она будет побеждена, она не только проиграет битву, она потеряет все. Давние слова Монтескье: – «Республики основаны на добродетели» – более глубоки, чем это может показаться. Совершенно ясно, что основой Республики может служить лишь истина и чувство святого уважения к человеческой личности. Ибо если Республика опирается только на силу, на хитрость, ложь, всякий другой режим обладает в этом отношении неоспоримыми преимуществами. Все это я только что изложил Барбюсу в ответ на его статью в «Кларте», где он требует от меня и моих друзей мгновенного отказа от всякого «морализирования» ради безоговорочного присоединения *perinde ac cadaver*[10] к «святой» доктрине» (АГ-15, 23–24).

Открытое письмо Роллана Барбюсу появилось в брюссельском журнале « L'Art libre» в январе 1922 г. Роллан не соглашается с тем, что революционное насилие лучше любого другого. Его тезис: «Долой всех тиранов!»[11] Он приводит в письме к Горькому свой ответ Барбюсу, подчеркивая, что узкополитические интересы партии не должны стоять выше «абсолютных понятий» справедливости и добра. Что же касается лозунга «победа любой ценой», то он особенно губителен для революционного движения, так как лишает его всякого морального оправдания. Парадоксальным образом Роллан не замечает, что сами понятия «партия», «революция», которыми он оперирует, исключают возможность утверждения «абсолютных понятий» справедливости и добра. «Партия» (от лат. pars – часть) как выразитель интересов «части» общества направляет свое действие против другой его «части». «Революция» насильственно поворачивает движение общества вспять. Надежда на бескровную революцию, как показывает история, эфемерна. Когда-то большевики-«отзовисты» в лице философа партии А.А. Богданова (Малиновского) пытались представить себе мирный переход к социализму путем добровольного отказа капиталистов от собственности на средства

производства под справедливым давлением рабочих масс. Его утопия «Красная звезда» рисует неизбежность осознания необходимости иного, более справедливого общественного устройства. Однако «организационная наука» Богданова оказалась невостребованной русской революцией, и утопия уступила место кровавой действительности. Утопизм был свойственен и Роллану, который «любил Революцию» (всегда писал это слово с большой буквы), «дело Обновления», но не способ действия борющихся за власть революционеров, несовместимый с моралью.

«Губительные узы прошлого» Роллан не желал заменять «тяжкими новыми узами». Чем тираны завтрашнего дня лучше тиранов прошлого? Этот вопрос Роллан задает Барбюсу и писателям, группирующимся вокруг журнала «Clarté»[12]. Ему вторит Горький, замечая, что

> в России … о любви к людям теперь не говорят и необходимость этой любви под сильным сомнением. Когда желаешь осчастливить сразу все человечество – человек несколько мешает этой задаче (АГ-15, 47).

Ответ Роллана Барбюсу Горький оценил как «превосходный» (АГ-15, 26). Он разделял все «любимые» мысли Роллана:

> Освободить себя от морали? О, нет, я знаю, к чему это ведет, я вижу это, наблюдая жизнь России. И если б Барбюс с товарищами его видел, к чему ведет этот вид свободы – он закричал бы всем сердцем вместе с Вами «долой всех тиранов» – in tyrannos! Нет, никогда еще слова чести, гуманизма и добра не имели такого значения и веса – какое имеют сегодня – в этот страшный день, грозящий разрушением человека, чья душа выработана веками мучений сердца, страданий мысли (АГ-15, 26).

Разрушение человека – главный упрек Горького, с которым он уехал из Советской России. В этом же письме он пишет о гибели писателя В. Короленко, поэтов А. Блока, Н. Гумилева.

Анализируя дискуссию Роллана с Барбюсом, Горький повторяет основные положения, высказанные им ранее в цикле статей «Несвоевременные мысли», печатавшихся в газете «Новая жизнь» в 1917–1918 гг. Его идея – привнесение этики в социализм, воспитание этического сознания коммунистов, пролетариата. Поэтому он «не испуган <роллановской> критикой коммунизма» (АГ-15, 30) (в открытом письме Барбюсу). Он так же, как и Роллан, считает, что «средства, употребляемые ныне», «ведут в сторону, прямо противоположную цели» (АГ-15, 28). Он пишет Роллану:

> Необходимость этики в борьбе я пропагандировал с первых дней революции в России. Мне говорили, что это наивно, неосуществимо, даже – вредно (АГ-15, 28).

Эти «еретические» мысли Горького, почти дословно совпадающие с «еретическими» мыслями Роллана, и составляют ту основу «ролландизма», против которой выступили Барбюс, а вслед за ним Троцкий и Луначарский.

> Я заключаю, – продолжает Горький, – истинных социалистов нет и не может быть до той поры, пока не врастет в сознание этика, сильная, как религия на заре возникновения (АГ-15, 30).

Тема революционного террора – важнейшая для Роллана, ее разработке он посвящает свой цикл пьес о Великой французской революции. Роллан уже самой постановкой ряда острых проблем в ранних драмах «Волки», «Дантон», «Торжество разума» эпического цикла «Театр революции» пытался, опираясь на героические, нередко трагические моменты истории, подчеркнуть гуманистические идеалы, интеллектуальные и нравственные ценности Великой французской революции, давшей миру «Декларацию прав человека и гражданина». Показательно, что сам драматург рекомендовал постановщику драмы «Волки» (1898) французскому режиссеру О.Ф. Люнье-По выделять «идеальную часть» произведения, а именно: «революционную веру, патриотическую веру, веру в справедливость», которая ассоциируется в его мировоззрении с идеалами социализма. Интересно, что в своих ранних драмах, в «Волках», в «Дантоне» он не отбрасывает идею революционного насилия в интересах народа. В «Дантоне» он называет это «горькой необходимостью». Пресловутая идеологическая формула «цель оправдывает средства» в этой драме разделяется персонажем Вадье. Эту формулу Роллан осудил и в «Театре революции», и в романе-эссе «Клерамбо».

В своих ранних драмах и в «Клерамбо» Роллан поднимал вопрос ценности личности человека, творца новой жизни, о поисках интеллектуально-нравственного ориентира, который способствовал бы решению современных и будущих общественно-политических проблем. В письме от 12 октября 1922 г. Роллан писал Горькому:

> Люди, свободные духом, как мы с Вами, свободные и преданные истине, всегда одиноки среди людей. Но они не бывают и никогда не будут одиноки в глубине своей души, которая связана с жизнью всего человечества (АГ-15, 45).

В октябре 1922 г. член Политбюро ЦК ВКП (б), Председатель Реввоенсовета Троцкий опубликовал в «Clarté» (1 октября. № 22)

статью «Драма французского пролетариата» (перепечатана в «Известиях». 1922. 16 мая), которая подвела итоги дискуссии между Роланом и Барбюсом. Троцкому была ближе позиция Барбюса, он обвинял Роллана в антиисторизме, который, по его словам, проявлялся в отрицании революционного насилия, в индивидуализме и морализаторстве. В «Humanité» (1922. 7 октября) была напечатана рецензия Троцкого на пьесу Мартине «Ночь» («Une pièce qui a une date»), в которой Троцкий резко отрицательно оценил позицию Роллана в полемике с Барбюсом.

В 1922 г. Горький опубликовал в издательстве «Всемирная литература» «Театр революции» Роллана. В 1923 г. закоренелый антагонист Роллана Троцкий в своей книге «Литература и Революция» резко выступил против представителей «буржуазного гуманизма» в литературе. А.В. Луначарский в книге «Театр и революция» (Москва, 1924), назвав драмы Роллана благородными, литературными, изящными, «полными психологической правды», не рекомендовал их к постановке по той причине, что

> они до такой степени заражены духом, совершенно противоположным суровому мужеству революции, что многое в них в настоящее время прямо шокировало бы тех, кто хотел бы смотреть на театр, как на источник коммунистической пропаганды[13].

Луначарский считал, что драмы Роллана будут способствовать «гуманистическому нытью по поводу жестокости революции». Неслучайно Луначарский в 1926 г. назвал автора «Театра революции» «половинчатым революционером». В том же году Луначарский выступил в журнале «Новый мир» с резкой критикой новой драмы Р. Роллана «Игра любви и смерти». Луначарский осудил концепцию активной личности, которую провозглашал Роллан, назвав свое выступление в центральных газетах, направленное против Роллана, «Современный Дон Кихот».

Основные выводы Луначарского следующие: драма «в точном смысле слова контрреволюционная», а ее автор – Дон-Кихот. Слова «контрреволюционная» и «Дон-Кихот» в употреблении критика становятся контекстуальными синонимами. Дело в том, что Луначарский, полностью разделяя мысль революционера Карно о необходимости террора, считает: не только «отдельные ошибки», но

> даже, как правильно говорит Карно, отдельные эксцессы и преступления не заставляют отшатнуться остальных от главного, от той формы войны, которая становится необходимой для революции на известном этапе ее развития.

А Роллан стоит на стороне другого персонажа пьесы – революционера и ученого Курвуазье, защищающего в период революционных потрясений моральные и гуманистические ценности. Луначарский считает, что Роллан, как в свое время и Горький, несвоевременно выступил со своим нравственным максимализмом. По мнению критика, Роллан-Дон-Кихот

> в силу несвоевременности своего некритического братолюбия становится на самом деле врагом своего идеала, ибо отрицает, портит, саботирует единственные пути, которые на самом деле ведут к победе….

В сущности, Роллан не считал, что его позиция «над схваткой» означает уклонение от борьбы. Он боролся другими средствами и писал об этом:

> Тот, кто меня знает или прочел хоть одну мою книгу, скажет – удалившийся ли человек писал ее или, наоборот, разрываемый страданиями мира и борющийся для того, чтобы их ослабить и примирить (АГ-15, 341).

Защищая революцию, Роллан впадал в противоречие, которое был неспособен разрешить. В 1934 г., вспоминая полемику с группой «Clarté», Роллан признался:

> Мне так и не удалось разрешить кажущееся непримиримым противоречие между стремлением мыслить «над схваткой» и необходимостью действовать в схватке[14].

Уязвимость своей позиции Роллан понимал не хуже своих оппонентов. В 1919 г. он писал Бернарду Шоу:

> Я не стою над схваткой – над всеми схватками. Я был, нахожусь и всегда буду находиться «над схваткой» наций и отечеств. Но я участвую в битве против наций, против отечеств, против каст, против всех барьеров, которые разделяют людей[15].

Совершенно очевидно, что полемика Роллана с Барбюсом, как и его переписка с Горьким была напрямую связана с ситуацией в России. Предметом дискуссии были методы русской революции и ее вождей. В ходе полемики все трое осудили террор как образ действия вождей революции. Здесь каждый говорит о своем, умалчивая о самом главном: о том, признать или не признать законной диктатуру в Советской России.

Подобным же образом тема Толстого и толстовства связана с обсуждением положения дел в Советской России. Роллан прекрасно знал (будучи автором книги «Жизнь Толстого»), что Толстой не при-

нял революцию 1905 года и социалистические идеи и что Горький в связи с этим яростно выступал против толстовского учения. Однако косвенным путем Роллан пытается объяснить, что способ действия Толстого и его собственный, унаследованный им от его великого учителя, ничуть не хуже, а гораздо предпочтительнее, чем тот, что используют большевики. Непротивление злу и есть сопротивление в его самом высоком выражении. Для этого Роллан обращается к фигуре другого последователя Толстого, добившегося выдающихся успехов в своей деятельности – Махатме Ганди (Мохандас Кармчанд, 1869–1948). В период полемики с Барбюсом Роллан пишет этюд о Ганди, индийском философе и политическом деятеле. Этот очерк был напечатан в роллановском журнале «Europe» в Париже в 1923 г. (№ 2–15 марта; № 3–15 апреля; № 4–15 мая). Одновременно Роллан предложил Горькому опубликовать его в горьковском журнале «Беседа»[16]. 8 февраля 1923 года Роллан пишет Горькому:

> Я только что закончил большой этюд на тему, которую Вы, быть может, не одобрите,– так как, мне кажется, Вы не очень доверяете индийской мысли,– о Махатме Ганди. Напечатан он будет в журнале «Эроп»; а затем послужит предисловием к произведениям Ганди, которые я поручил перевести на французский и немецкий языки.– И все же, когда Вы прочтете его, то, я уверен, полюбите Ганди, как и я. Он самый чистый гений, самый искренний и самый простой из всех живущих на свете. В нем есть что-то общее со св. Франциском. Большое сердце, горящее любовью, и какая энергия! Слыхали ли Вы что-нибудь о его двадцатилетней героической кампании в Южной Африке, еще до 1914 года, и о его конечной победе? Изумительный социальный опыт! Европейцы обычно извращают его, называя «непротивлением», тогда как это самое сверхчеловеческое сопротивление, это – сопротивление первых христианских мучеников, говоривших гонителям своим: «Не покорюсь, это ты подчинишься. Ты заблуждаешься и грешишь. Но я жалею тебя. Преследуй меня! Моими страданиями я обращу тебя в свою веру». Нет, это не имеет ничего общего с той пассивностью, за которую Вы справедливо упрекаете русский народ. Это самое могучее господство воли над телом, которое или ненавидит или боится (АГ-15, 52–53).

Действительно, на европейцев произвел огромное впечатление факт двадцатилетнего противостояния Ганди правительству Южно-Африканского Союза, возглавившего в Претории борьбу 150 тысяч индусов-иммигрантов за свои права. Деятельность Ганди вынудила правительство Южной Африки принять ряд законов, уравнивавших индусов в правах с остальным населением.

В своей автобиографии Ганди рассказал, как в 1893 г. впервые прочел произведение Толстого «Царство Божие внутри нас»:

> Я был потрясен. Перед независимостью мысли, нравственной глубиной и искренностью этой книги все прочие книги показались мне бедными и незначащими[17].

Годом или двумя позже он прочел «Так что же нам делать?» и «Евангелие». Он страстно отдался изучению Толстого.

> Я начал осуществлять,- говорит он, – все больше и больше бесконечные возможности общечеловеческой любви…[18].

В 1904 году он создаёт в Фениксе, близ Дурбана, земледельческую колонию по плану Толстого. Он собирает там индийцев под условием подчинения двум законам: непротивления и добровольной бедности. В своем очерке «Жизнь Махатмы Ганди» Роллан рассказал о его «крестовом походе, который длился около 20 лет». Ганди, за год до того, как написать Толстому, закончил свою знаменитую книгу «Hind Swaraj» («Индусский гомруль»), – это «евангелие героической любви», оригинальное издание которой в Гуджрате было запрещено правительством Индии; английское же издание Ганди послал Толстому 4 апреля 1910 г.

В конце 1909 г. Ганди написал Толстому письмо. Толстой братски благословил его на «борьбу мягкости против жестокости, кротости и любви против гордости и насилия». За месяц до своего ухода, 7 сентября 1910 г., Толстой пишет письмо Ганди, которое стало духовным завещанием Толстого. Роллан публикует его в своем очерке о Толстом[19].

На предложение Роллана опубликовать в «Беседе» его очерк о Ганди Горький отвечает согласием. Он пишет:

> Очень благодарю Вас за Ваше обещание писать для «Беседы»; журнал, кажется, будет интересным, особенно в его научной части… Не дадите ли Вы, кроме обещанных очерков, и Вашу статью о Ганди? Я бы очень просил Вас дать и ее. У нас знают о нем только по газетам, а русским не мешает познакомиться с первоисточником некоторых воззрений, принятых ими в плоть и кровь (АГ-15, 54).

В «Беседе» очерк был опубликован в двух первых номерах журнала (1923). Первая часть очерка Роллана о Ганди была напечатана в Москве в журнале «Красная новь» (1923 г., № 4, пер. М. Козловой).

Сопровождая присылку очерка Горькому замечанием: «Не беспокойтесь об условиях! Никаких условий нет», – Роллан как бы подводит итог дискуссии о цели и средствах:

> Я считаю своим счастливым и священным долгом распространять столь замечательный образ мыслей. В наши дни он не только самый благотворный, но и самый действенный. Он противостоит всевозможным формам насилия, а также вялому, бесхребетному пацифизму, пацифизму на словах. Не думайте, будто есть нечто общее между героически напряженным действием такого человека, как Ганди, действием, чуждым физического насилия, но основанным на огромном самообладании,– и отказом от действия, непротивлением, пассивностью русских крестьян, о которых Вы говорите (АГ-15, 55).

Мы видим, таким образом, что возникшая полемика о революционных целях и средствах их осуществления имела сложный внутренний сюжет и скрывала второй план, проступающий сквозь коллизии дискуссии. Роллан находил новые аргументы для своих оппонентов в лице Барбюса и Горького, имея в виду также вождей русской революции. Однако ни на Троцкого, ни на Луначарского, которые относились к Роллану с недоверием и настороженностью, его аргументы не действовали. Его высказывания содержали моральное измерение, осуждение «эксцессов» и «издержек» революции, что не могли не чувствовать его советские оппоненты. Неслучайно Луначарский в 1926 г. писал:

> Среди нас распространено мнение о Ромене Роллане почти как о враге. Пацифистская пропаганда Ромен Роллана, несмотря на все свое гуманное благородство, является попыткой оторвать от нас некоторые сочувствующие нам элементы, или элементы, которые могли бы нам сочувствовать. Его превосходные чувства являются для нас туманом, который прячет от людей жестокие очертания подлинной действительности. Пропаганда Ромена Роллана, старающаяся подменить острые формы борьбы словесными убеждениями, влиянием примера и т. д., в глубине вещей делает его союзником II Интернационала, главной задачей которого является распространение добродетели долготерпения в пролетарских массах[20].

Однако в 1930-е годы, после прихода к власти Гитлера в Германии, Роллан решает поддерживать СССР в противовес распространению фашизма и национал-социализма в Европе. Его путешествие в СССР знаменует собой кульминационный момент в надежде увидеть строительство «нового мира», но, как и Горький, Роллан увидит «Россию фараонов», занятую «строительством пирамид», увидит «ошибки и страдания, а порой даже бесчеловечность этого дела»[21].

Примечания

[1] Предисловие к письму Толстого 1935 г. // Роллан Р. Спутники. М.: ГИХЛ, 1938. С. 251.
[2] *Роллан Р.* Героические жизни // Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. Л.: Время, 1933. С. 249.
[3] Гильбо Анри (Henri Guilbeaux, 1883–1938) – французский поэт, публицист, общественный деятель, социалист-интернационалист, соратник Роллана в период Первой мировой войны; издатель журнала «Demain», в котором были напечатаны многие статьи Роллана тех лет.
[4] *Цвейг С.* Статьи. Эссе. Вчерашний мир. Воспоминания европейца. М.: Радуга, 1987. С.304.
[5] *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 18. Л.: Время, 1935. С. 31–32.
[6] «Раздавите гадину!» (франц.)
[7] *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 13. Л.: Время, 1932. С. 244.
[8] Архив А.М. Горького. Т.XV. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). М.: Наследие, 1996. Далее в тексте это издание цит. сокр. АГ-15 с указанием страницы.
[9] Опубл. в журнале «Demain» 1 мая 1917 г. Цит. по кн.: *Роллан Р.* Собр. соч. Т.18. С. 123–124.
[10] Слепо и не рассуждая; дословно: подобно трупу (лат.)
[11] Девизом Роллана стало изречение Ф. Шиллера «In Tyrannos», послужившее эпиграфом к драме «Разбойники». Роллан использовал его в упомянутом письме к Анри Барбюсу: «Слова Шиллера – мой девиз на все времена» (АГ-15, 24).
[12] Подробнее об этом см.: *Ариас-Вихиль М.А.* Горький, Роллан и Барбюс: дискуссия вокруг антироллановских выступлений журнала «Кларте» // Новые российские гуманитарные исследования. 2012. Вып. 7. – URL: http://nrgumis.ru/articles/324/.
[13] Здесь и далее статья цит. по: *Луначарский А.В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. М.: Худ. лит., 1964. С. 440.
[14] *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 13. С. 24.
[15] Цит. по кн.: *Балахонов В.Е.* Ромен Роллан в 1914–1924 гг. Л.: ЛГУ, 1958. С. 113.
[16] «Беседа» – журнал литературы и науки М Горького, издававшийся в Берлине при ближайшем участии профессора Б.А. Адлера, Андрея Белого, профессора Ф.А. Брауна, В.Ф. Ходасевича. С 1923 по 1925 гг. вышло всего семь номеров. Журнал предназначался к распространению в Советской России, но не был допущен и по этой причине прекратил свое существование.
[17] *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 14. С. 341.
[18] Там же.
[19] Там же. С. 343–346.
[20] *Луначарский А.В.* На Западе. М.: ГИЗ, 1927. С. 86.
[21] *Роллан Р.* Наше с женой путешествие в СССР // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 183.

О.Е. Волчек

Русская революция и эмансипация буржуазной женщины (Элла Майар и Колетт Пеньо в СССР)

Выбор этих двух фигур – всемирно известной швейцарской путешественницы, спортсменки, фотографа, писателя, журналистки Эллы Майар (1903–1997) и Колетт Пеньо (1903–1938), одной из самых ярких французских нонконформисток 1920–1930 годов, автора пронзительных поэтических текстов, больше известной как Лаура[1], далеко не случаен. Обе женщины родились в 1903 г. в обеспеченных буржуазных семьях. Отец Майар был женевским торговцем механами, отец Пеньо владел шрифтолитейным заводом в Париже. Завороженность Советской Россий, царством свободы и подлинности, заложившим новые формы социалистического общежития, свела их вместе в Москве 1930 года и во многом определила их дальнейшие судьбы, так или иначе связанные с революцией. Помимо дружбы, которая связывала Майар и Пеньо до самой смерти последней, их объединяла идея женской эмансипации, которая в западной Европе в годы, последовавшие за Первой мировой войной, уже сама по себе являлась женской революцией, выражавшейся в отрицании буржуазной семьи как высшего идеала для женщины. Если рассматривать это понятие шире, под эмансипацией также следует понимать и следование духу современности, как его трактует М. Фуко, апеллируя к Бодлеру, изобретателю того, что мы называем «модерностью». Современный человек, по Бодлеру, – не тот, кто пускается на поиски самого себя, своих секретов, своей потаенной истины; он – тот, кто жаждет изобрести себя самого. Такая современность «не высвобождает в человеке его собственную суть», а нацеливает его на формирование самого себя[2].

Можно предположить, что именно эта установка на «формирование самого себя» и толкала Майар и Пеньо на путь эмансипации, которая, выражаясь в разных формах экстремального опыта (профессиональный спорт и рискованный туризм для Майар, радикальный сексуальный и политический опыт для Пеньо), явилась одновременно стимулом и залогом творчества этих двух незаурядных женщин,– творчества, которое, в которое, в частности, может быть апроприировано такими критическими и ангажированными дискурсами модерности, как феминизм и постколониализм в виде про-

© 2018 Ольга Евгеньевна Волчек. Санкт-Петербург; Санкт-Петербургский государственный университет.

изводства «другости», то есть частного и частичного в противовес господствующему универсальному[3].

Вместе с тем, фрагментарное автофикциональное письмо Пеньо и документальное, фактографическое письмо и фоторепортажи Майар можно рассматривать в более традиционном историко-культурном контексте, в свете того катастрофического разлома каковым явилась для них, как и для многих других представителей так называемого «потерянного поколения», Первая мировая война и вызревшая в ее недрах русская революция, которая разделила мир надвое, вызвав к жизни борьбу противоположных политических и эстетических сил, поколебавших современные представления о партикулярном в качестве антитезы к всеобщему.

Майар и Пеньо были наделены особой чувственностью и чувствительностью к изменениям в жизни современного им общества, которые неизбежно следуют за серией социальных преобразований, вызванных войной или революцией – выбросом накопившейся энергии, обычно сдерживаемой условностями устоявшегося быта. У людей, творчески ориентированных, наделенных повышенной эмоциональностью, стремлением к абсолюту, внутреннему освобождению, преодолению границ и приобщению к сакральному, это катастрофическое мировидение выливается в формы существования, в которых нераздельно властвуют телесное и духовное, рациональное и творческое, что приводит к конфликту с общепринятыми формами поведения и морали.

В самом деле, жизненные и творческие пути Майар и Пеньо шли вразрез с устоявшимся укладом буржуазной жизни, где женщине был уготован удел ждать своего суженого, вступить в брак, произвести потомство и хранить священные узы семейного очага. Еще в юном возрасте Майар отказывается от прагматической установки на будущее. «Я отвергла совет отца, который заключался в том, чтобы построить свою жизнь на основе материальной обеспеченности. Обеспеченность, положение, уважение – эти выражения не имели для меня никакого значения. Так же, как и другие слова – семья, религия, они были для меня пустым звуком. […] Мне нужно было найти что-то другое», -напишет Майар в автобиографической книге «Круизы и караваны» (1942)[4]. В семнадцать лет Пеньо, пережив тяжелые эмоциональные травмы, связанные с потерей отца, и трех его братьев, которые погибли на войне, а также с утратой католической веры из-за непристойного поведения похотливого кюре в доме матери, запишет в своей тетради:

> Религия? Удобная ширма, чтобы отгородиться от жизни, смерти, страдания. Все предопределено – как рента, страховка. Отныне

> я буду жить согласно своей совести, да – я буду искать… читать… во всяком случае, чтобы заметить, что вокруг одно сплошное лицемерие, большего ума и не нужно. Определенно я ненавижу их всех. Я чувствую себя чудовищно и восхитительно одинокой[5].

В основе этого неприятия окружавшей реальности и стремления обрести свое истинное «я» лежало прежде всего отрицание того порядка, который привел к мировой войне. В самом деле, в эти «безумные» послевоенные годы Майар и Пеньо объединяет неприятие современной цивилизации, общества, погрязшего в эгоизме и декадансе. Для Майар, которая ощущала полноту жизни лишь на море под парусом или в альпийских снегах на лыжах, Первая мировая война принесла за собой «компромиссы, искусственные идеалы и разглагольствования, которые не могли установить настоящий мир»[6]. Растущее чувство тревоги и неуверенности лишь подтверждали для нее то, что Шпенглер назвал «упадком Запада». Вместе со своей подругой Мьетт (Эрмин) де Соссюр она путешествует на яхте по Средиземному морю, стараясь забыть о бренной земле и мечтая навсегда связать свою жизнь со стихией воды, ветра и солнца. На острове Поркероль они встречают двух писателей (Ж. Бернье и П. Дрие ла Рошеля), которые, вернувшись из траншей «последней войны», открыто выступили против «цивилизации». Их беседы помогли отчетливо осознать, то, что подруги лишь смутно предчувствовали: «Их критика, столь ясная и лишенная какой-либо надежды, утвердила нас в желании жить вдали от городов с их искусственной атмосферой»[7]. Но мечтам о море не суждено было сбыться – де Соссюр серьезно заболела, потом вышла замуж, а Майар остаток своей долгой жизни провела на суше, в пустынях и горах.

В эти же годы Пеньо то уходила с головой в музыку, то погружалась в чтение, вопрошая: «Настанет ли время реальной жизни?»[8]. Наступивший мир также казался населенным одними ничтожествами, «выжившими», которые приходили к ее матери: «Они так живут – забиваясь вглубь семейного очага, пожираемые текучкой и кремовыми тортами по воскресеньям. Дорожа только своими добродетелями, достатком, жизнью в четырех стенах и мнением консьержки…». Для нее эти люди давно утратили смысл подлинной жизни, той жизни, «что гонит людей на открытые просторы, заставляет идти на все[9].

Немаловажную роль в эмансипации Майар и Пеньо играли также путешествия и, в частности, поездка в Советскую Россию, о которой и пойдет речь. В начале XX в. для буржуазной незамужней женщины, которая отправляется открывать другие миры, сам факт путешествия также становится жестом эмансипации. Преодоление физических/географических границ обретает статус трансгрессив-

ного опыта самофиксации в пространстве Другого. Эмансипация чувственного опыта дает эстетическое преимущество, поскольку позволяет человеку открыть в себе тайные глубины, что является непременным условием всякого творчества. Чтобы разрушить буржуазное сознание, нужно быть вне его, а такая внеположность возможна лишь в революционной ситуации. Это – новый горизонт бытия, открываемый трансгрессивным порывом, где новизна обладает по отношению к предшествующему опыту статусом и энергией отрицания. В такой системе отсчета, в терминах Жоржа Батая, этот феномен становится «краем возможного», «жгучим опытом», который не придает значения установленным извне границам.

В те годы, между двух войн, именно Советская Россия, страна победившей социалистической революции, провозгласившая строительство коммунизма и принципы социального равенства, неизменно притягивала взоры западных интеллектуалов. По справедливому замечанию Энди Байфорда, «после Первой мировой войны идея «общего» («европейского») цивилизационного проекта, конечно, пошатнулась, позволяя новым деятелям на исторической арене, таким, как большевики, пользоваться своей новообретенной властью не только для того, чтобы воплотить новые формы “модерности”, но и для того, чтобы посредством “революционного” воображаемого продвинуть свой коммунистический проект на “передовую позицию” Истории»[10]. Для Майар Советская Россия являла собой «частицу Европы», которой удалось «избежать всеобщего маразма»[11]. Ей казалось, что именно там, на Востоке, сейчас зарождается что-то новое. Для Пеньо благодаря знакомству с членами «Коммунистического демократического кружка» уже приоткрывается другая Россия – Россия сталинской диктатуры, первых антирелигиозных кампаний, первых громких процессов (Шахтинское дело), массовой депортации крестьян. Ей не терпится все увидеть собственными глазами.

Для обеих женщин поездка в СССР была далеко не первым путешествием. Для Майар в путешествии реализуется целый комплекс установок: витальная необходимость движения и поиск истинной жизни, разгадку которой она ищет сначала на озере Леман и в Средиземном море, затем будет искать на суше, среди кочевых народов Азии, не тронутых тленом западной цивилизации. Для нее это также и потребность в эстетизации пережитого через фотографию и киносъёмку, необходимость письма и журналистской деятельности как средства существования и финансового обеспечения новых путешествий. Она снова и снова устремляется навстречу той свободе, которой больше не существует в Европе. Заядлая спортсменка (чемпионка Швейцарии по парусному спорту, лыжам, хоккею на

траве), Майар не может сидеть на месте. Отказавшись от продолжения семейного бизнеса, она перепробовала множество профессий: матрос на яхте, капитан женской команды по хоккею на траве, модель, актриса, преподаватель французского в Англии, английского в Берлине, стенографистка, тренер по горным лыжам, фигурантка на студии УФА в Берлине. В Париже она встречает французских писателей, которые только что вернулись из России – Жоржа Дюамеля и Люка Дюртена, чья книга «Другая Европа, Москва и ее вера» произвела на нее сильное впечатление. У этой женщины возникает потребность увидеть своими глазами жизнь, которая столь отличается от жизни в Европе. В 1929 г. в Берлине Майар также знакомится с русскими эмигрантами, и они советуют ей ехать в СССР и написать репортаж о русской молодежи или о советском кино, которое пользуется тогда большой популярностью в артистической среде. Она также знакомится с одним киргизом, который тоже советует ей отправиться в Среднюю Азию, утверждая, что только путешествия позволяют понять себя.

С путешествия в СССР начинается ее новая карьера, ее новый жизнестроительный проект. Вдова Джека Лондона дает ей 50 долларов вдобавок к небольшой сумме, которую Элле удалось заработать в Берлине. С этим скромным материальным обеспечением она отправляется в Москву. Путешествовать с минимумом средств и разделять материальный быт тех людей, которые ей интересны, станет ее жизненным кредо. Привычка довольствоваться самым необходимым дает ей ощущение полной свободы и независимости.

О пребывании Пеньо в СССР мы располагаем весьма неполными и возможно неточными сведениям, собранными из разных источников, в том числе и из неопубликованного архива Пеньо, на который ссылается Элизабет Барийе в довольно обстоятельной биографии Пеньо под названием «Лаура. Святая бездны»[12]. Сама Лаура не оставила практически никаких литературных текстов о своем пребывании в Советском Союзе – слишком трагичным и убийственным оказался для нее этот опыт. Но все, что было ею написано после, несет на себе отпечаток увиденного и пережитого.

Что же толкнуло ее на это путешествие? Рано пробудившийся мятежный дух, протест против лжи и лицемерия буржуазной жизни и отвращение к распутной великосветской жизни брата Шарля и его жены Сюзанны приводят ее сначала в объятья коммуниста Бернье, затем – после попытки самоубийства из-за неразделенной любви – в клинику, в различные санатории из-за вновь открывшегося туберкулеза. Жизнь становится для нее настоящим поединком со смертью. В 1928 г., перепробовав все методы лечения во Франции, она решает

отправиться в один из лучших санаториев в Швейцарии – Лейзен и берет с собой несколько книг о Советском Союзе, которые ей посоветовал Бернье. Она горит желанием отправиться в землю обетованную» – Москву, Иерусалим пролетариев всех стран, испытывая бесконечное притяжение Революции. В Лейзене, снова почувствовав дыхание смерти, она решает жить «на полную катушку»: все испробовать, всем рискнуть, дать волю всем фантазмам. Молодая женщина «еще за несколько лет до встречи с Батаем и знакомством с его «теорией траты», выбрала расточительство – прежде всего чувственное, но также и материальное, – правилом своего поведения»[13].

Вернувшись в Париж, Колетт начинает готовиться к поездке в Москву, знакомится с Борисом Суварином, радикальным коммунистом-диссидентом и антисталинистом. Тот советует ей записаться на курсы русского языка, иначе, приехав в СССР, она останется пленницей гидов и официальных экскурсий и ничего не увидит. Суварин утверждает, что советское государство становится все более автократичным и все менее пролетарским, западным журналистам показывают лишь экономическую статистику, которую многие оспаривают, образцовые колхозы, построенные на скорую руку рядом с вымирающими от голода деревнями. По его словам, в России царит нищета, материальная и духовная: рабочие, вынужденные выдавать непомерную норму, женщины, отупевшие на работе на конвейере, чернорабочие, которым почти ничего не платят, дети, которых берут на производство, раньше, чем те научатся читать, депортированные крестьяне – это все жертвы диктатуры, а никакой не пролетариат. Вот с ними и нужно встречаться!

Приехав в Москву, Пеньо обращается в ВОКС (Всесоюзное общество культсвязи с заграницей) и во время закрытого показа, организованного для западных туристов, знакомится с репортером-фотографом Майар. Это был фильм о Туркестане, таинственной земле Кара-Кумов – «Земля жаждет» Ю. Райзмана; об этом фильме Майар упоминает в письме к матери[14], именно он, возможно, повлиял на ее решение отправиться в путешествие по советскому Востоку. Женщины сразу подружились, ходили вместе обедать в столовку: щи, селедка, овсянка, чай и хлеб, всего за 55 копеек. Они также любили бывать на берегу Москвы-реки в районе роскошного клуба «Динамо», где собирались купальщики, в основном советская «золотая молодежь» из ГПУ и партийной элиты. Майар фотографировала город, стройки, работу на фабрике, очереди, занималась греблей на более демократичном водном стадионе «Пищевик». Пеньо не делилась со своей новой подругой истинными мотивами своего пребывания в Москве. Впоследствии Майар утверждала, что Пеньо казалась ей

тогда непроницаемой, она избегала расспросов, «знала, что делает и совсем не выглядела потерянной»[15]. Только позже Майар станет для Пеньо настоящей конфиденткой.

После Москвы Майар отправляется с группой советских туристов на Кавказ, в высокогорную и труднодоступную Сванетию, провинцию, которая долго была независимой и сохраняла средневековые обычаи; потом она едет к Черному морю, путешествует по Украине. В августе, вслед за Майар, Пеньо также решает отправиться за 2000 километров, на юг, на советскую «ривьеру» в город Сочи – выбор места, впрочем, может показаться странным для того, кто хотел увидеть «обнаженную Россию». Она проводит там целый месяц в санатории для рабочих, затем возвращается в Москву, а в начале ноября приезжает в Ленинград. Благодаря Виктору Сержу она посещает оппозиционные круги, знакомится с рабочими и с ангажированными писателями, в частности с Борисом Пильняком, становится его любовницей. С его помощью Пеньо рассчитывает отправиться в «глубинку», в советский колхоз, чтобы на месте увидеть ужасы начавшейся в 1929 году коллективизации. Она даже была одержима идеей пожить в семье бедных крестьян в отдаленной деревне в самый разгар зимы, как свидетельствует об этом Батай в своем тексте «Жизнь Лауры»[16].

Мы не знаем, что именно толкнуло ее на столь радикальный опыт. Пильняк наконец соглашается сопровождать ее в этой поездке, и в декабре, в тридцатиградусный мороз они отправляются на автомобиле в двухнедельную поездку в район Коломны, потом едут вдоль по Волге. Пеньо потрясена увиденным: разоренные деревни, заколоченные избы. Не выдержав столь тяжких испытаний, она поспешно возвращается в Москву, где Пильняк устраивает ее в больницу, а в середине января 1931 г. брат Шарль увозит ее в Париж.

По возвращении из СССР Майар живет какое-то время у Пеньо, затем устраивается самостоятельно. Майяр не терпится вернуться в Россию и отправиться в Среднюю Азию. Подруги изредка видятся, переписываются (их письма хранятся в архиве Майар в Женеве). Обе пишут о Советской России, ведут журналистскую деятельность. Книга Майяр «Среди советской молодежи»[17] получает хорошие рецензии во французских газетах, но производит настоящий скандал в Женеве. То, что Майяр запечатлела на бумаге и на фотопленке и назвала самым смелым опытом Нового времени, вызывает недоверие, ее обвиняют в пропаганде «коммунистического рая», причем оплаченной большевиками – обвинения, которые ее возмущали и которые она публично отрицала. В самом деле, в ее очерках не было никакой пропаганды, никакой критики, никакой оценки, что, в част-

ности, было отмечено в некоторых откликах на книгу. «Ее взгляд на общества, с которыми она вступает в контакт, нельзя назвать ни этнологическим, ни антропологическим, ни социологическим, он органично вбирает в себя все эти элементы»[18], – напишет впоследствии Оливье Бауэр в предисловии к книге Майар «Эта реальность, за которой я гонялась». В своем советском травелоге Майар предлагает беспристрастный реалистический рассказ об увиденном, сопровождаемый серией фотографий, которые легко складываются в документальный фотонарратив. В 1932 г.на деньги, полученные за эту книгу (6000 франков) она совершает длительное и рискованное путешествие по советскому Туркестану. Отныне риск становится для Майар неотъемлемой частью путешествия: «…Риск живет во мне, пришпоривает меня, я должна смело продолжать начатое…»[19], напишет она в следующей книге «От небесных гор до красных песков» (1934), рассказывая о новом путешествии. Она отправляется в опасную экспедицию к высокогорным плато Киргизии, в горы Тянь-Шаня вместе с группой советских альпинистов, в числе которых были будущий известный биохимик Владимир Энгельгардт с женой. В городе Фрунзе она, ничего не сказав своим спутникам, посещает квартиру депортированного троцкиста с поручением от друзей. Обратный путь через Узбекистан Майар проделывает одна, передвигаясь в вагонах третьего класса, с самыми бедными людьми, чтобы в ней не опознали иностранку, у которой к тому же не было въездной визы в Узбекистан. При этом женщина делает сотни снимков, что само по себе было рискованным занятием в такой ситуации.

Новая книга о советской Средней Азии стала очень популярной: она сразу же была переведена на английский язык под названием «Туркестан-соло», потом последовали переводы на другие языки. В 2011 г. был опубликован киргизский перевод этой замечательной работы писательницы и фотографа. Ее интересовали не только красоты и достопримечательности Востока, овеянные легендами города – Самарканд, Бухара, Хива с живописными дворцами, медресе и минаретами, украшенными голубой и бирюзовой майоликой, но также быт простых людей, примитивных кочевников – мужчин, женщин, детей, стариков, живущих вдали от всякой цивилизации. Вооружившись легендарной «Лейкой», она фиксировала в своих фоторепортажах повседневные занятия, обряды восточных народов, а также те преобразования, которые внесла в их жизнь социалистическая революция: приучение к оседлому образу жизни, коллективизация, раскрепощение женщины, начавшееся со снятия паранджи, развитие хлопководства, преследование врагов нового строя, так называемых басмачей. По случайности ей удалось присутство-

вать на процессе над басмачами в Самарканде и сделать несколько фотографий, которые вместе со всей серией остаются бесценными свидетельствами эпохи[20]. Кроме того, отвага, выносливость и оптимизм путешественницы внушали уважение и восхищение как читательской аудитории, так и критикам; она ставится в один ряд с такой известной путешественницей, как Александра Давид-Неель, обретает независимость. «Мадмуазель Элла Майар как женщина и как путешественница воплощает совершенный тип церебрального модернизма и физической энергии»[21], –напишет о ней один критик, автор рецензии на ее книгу.

Для Пеньо по возвращении из СССР письмо становится не материальным, а символическим спасательным кругом, который позволяет ей держаться на плаву и не кануть в бездну. Сексуальность, болезнь, любовь, революция – вот четыре силы, определяющие жизнь Пеньо, четыре источника ее поразительного жизнелюбия, а также письма – как автофикционального, так и политических текстов, созданных под знаком революции. «Лаура вся целиком в письме», – утверждает ее племянник, поэт и пропагандист ее творчества Жером Пеньо в предисловии к более полному изданию ее текстов 1977 года. И продолжает далее: «Вся ее личность была Революцией» [22].

Вернувшись в Париж, она порывает все связи с буржуазным прошлым, с буржуазной моралью, предаваясь случайным любовным авантюрам. Получив часть наследства, Пеньо обретает финансовую независимость и с головой уходит в политический активизм, связав свою жизнь с Сувариным, который вводит ее в круги троцкистов и коммунистов, решительно настроенных против Сталина. Рядом с этим коммунистом-диссидентом она словно обретает почву под ногами, ведет чуть ли не семейный образ жизни, упорядоченный, без эксцессов. Она не спешит тратить деньги, рассматривая их как капитал семьи Пеньо, символ всего того, что ей ненавистно, а потом находит им отличное применение, финансируя издание «Critique sociale», нового журнала «Коммунистического демократического кружка». Она участвует в журнальной жизни, занимается редакторской работой, пишет рецензии на книги, вышедшие в России, подписываясь сначала инициалами К.П., потом мужским псевдонимом Клод Аракс, окончательно порвав связь с семейством Пеньо. Поочередно с Сувариным Пеньо ведет также разоблачительную хронику жизни в СССР по материалам советской прессы в еженедельнике «Travailleur communiste, syndical et coopératif»[23]. Здесь ей наконец-то удается со знанием дела, как очевидице, окунувшейся в реальность советской жизни, разоблачать «советский мираж» (под таким заголовком выходит одна из статей 8 апреля 1933 г.). При этом больше-

вистская революция не теряет для нее притягательной силы, -- но неужели она «… со всеми ее безграничными надеждами, героизмом победы для трудящихся, оказывается отвратительным обманом?»[24], -- вопрошает Пеньо и призывает «разрушить мираж, чтобы идти к реальности»[25].

«Семейное счастье» с Сувариным длится недолго. В жизни Пеньо появляется Жорж Батай. В августе 1934 г., после бурного романа с корифеем трансгрессивного опыта, она попадает в психиатрическую клинику с тяжелой формой невроза. Доктор Адриан Борель, психоаналитик, который помог многим художникам и писателям той поры, советует ей писать. Письмо для нее всегда было выражением подлинности[26], чего-то истинного, о чем свидетельствует обширный эпистолярий писательницы. Письмо, будь то заметки, начатки дневниковых записей и тетрадей, обрывки поэм – это выброс чего-то первозданного, необработанного, душераздирающего, что идет из самого нутра в моменты кризиса:

Архангел иль блудница
Как вам будет угодно
Все роли
мне подходят
Жизни не дают

Простой жизни
которой я еще ищу
Она покоится
на самом дне меня самой
вся непорочность
их грехом умерщвлена[27]

В одном из фрагментов «[Откуда ты пришла?]» (авторская графика – О.В.) Лаура вопрошает:

Откуда ты пришла со своим сердцем
разорванным о колючки на дороге
Мозолистыми руками дробильщика камней
и головой распухшей как
проколотый бурдюк?

Мы те, кто кричат в пустыне
Кто воют на луну.
[…]

Ей хочется жить наконец-то, «никого не мучая и не мучаясь»:

Подниматься вверх по рекам
Отыскать горные источники
Женщин настоящих мужчин тружеников
которые рожают детей
собирая хлеб»
[…]
«Жить наконец-то
Не обвинять себя
Ни оправдывать
Жертва
или виновная
Как сказать?
Землетрясение меня опустошило[28]

Это разорванное фрагментарное письмо с характерной графикой (лесенкой, часто со сдвигом), пунктуацией (без запятых, Пеньо предпочитает тире) начинается как терапевтическая практика. Движущими силами этих текстов является то, что впоследствии Р. Барт в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», одном из признанных образцов автофикционального письма, определит, как «возмущение, страх, мысленное возражение, мелкая паранойя, самозащита, сцена»[29], как реактивное письмо, которое по мере удовольствия от написания, от процесса письма, само становится активным. Один из фрагментов начинается словами: «От меня скрыли мою жизнь» и заканчивается: «И вот я снова обретаю почву под ногами», начало другого – «Это не город, а спрут», а финал – «Днем, осьминог забитый песком не оставляет и следа от своих потуг и конвульсий. О городе не может быть и речи, можно взять курс на этот солнечный пляж» [30]. Пеньо словно «выворачивается наизнанку», преображается в процессе письма.

Вместе с тем Пеньо начинает отдаляться не только от Суварина, но и от его гуманистического и пуританского понимания революции, задачу которой этот левый коммунистический фрондер видит в воцарении социальной справедливости, в идее всеобщего блага. Она дрейфует к противоположной концепции революции в духе Батая, для которого, по свидетельству Симоны Вейль, революция – это «триумф иррационального, высвобождение инстинктов»[31]. И если вся жизнь Пеньо была этой борьбой за обретение себя, то без встречи с Батаем эта борьба не находила полного выражения. Новая страсть, интеллектуальный накал Батая и его окружения дали ей возможность вытащить из глубин своего «я» то, что там долго томилось под спудом, не находя каналов для выхода. Летом 1936 г. она переселяется к Батаю, но жизнь с ним становится полной противоположностью квази-семейных отношений с Сувариным. Ал-

коголь, бары, бордели, куда они ходят вместе – она снова оказывается на краю бездны, куда бросается с головой, желая отстоять свою независимость от образа Дитри, созданного Батаем в романе «Синь небес», в котором она усматривала свое украденное «я». По всей видимости, именно в этот период Пеньо начинает писать под именем «Лаура», словно бросая вызов Батаю: «Ты создал Дитри, получи теперь Лауру»[32]. Для Пеньо продуктивной матрицей письма является поиск соответствия между реальностью и ее изнанкой, между субъективной идентичностью и ее теневой стороной, между «другостью» в себе и вне себя. 1936 годом датировано ее письмо к Майар, с которой она, по всей видимости, долго не переписывалась, но в критическую минуту своей жизни вновь почувствовала незримую связь с этой сильной, полной жизненного оптимизма женщиной со светлыми глазами и свободной походкой, которая все время выглядит так, будто только что спустилась с высоты в 2000 метров. Вот отрывок из этого письма в авторской графике и пунктуации:

> Как-то раз я нашла твое письмо – Ты говорила, что любишь меня за некую «точку абсолюта». Я нашла это письмо с забавным рисунком на обороте, и потом я смеялась, плакала и сожгла бумагу. Это было очень давно. Сейчас я не смеюсь и не плачу… Я осталась здесь с какой-то настороженностью перед жизнью других –
> Может, что-то сломалось – какой абсурд – может я «научилась жить», ломая кости на дорогах, раздирая свое сердце в колючих кустарниках… замечая, что конечный пункт хуже точки отправления. Может, я впервые говорю с тобой искренне – когда ты узнала меня, я должна была играть роль и принимать себя всерьез – теперь я нагая и … я кричу абсолютно, абсурдно. Некоторые полагают, что они рычат как львы, но соседи слышат только жалобный писк крыс, попавших в капкан.
> Но, знаешь, держать удар наконец-то натруженными руками, а не этими увечными обрубками, о которых я тебе говорила… держать удар в гордой и счастливой дерзости – это опять же то, что мне хорошо известно и это та благодать, которую я желаю и тебе»[33].

Пик литературной активности Пеньо приходится на последние месяцы жизни, когда она слегла с очередным приступом туберкулеза. Батай с ней, рядом, но ведет привычный образ жизни: бордели, вино, измены… Из-под пера сгорающей женщины выходит автобиографическая проза «История одной девочки» и большая часть разрозненных, как ее собственная судьба, текстов, опубликованных Батаем и Лейрисом под названием «Сакральное». «Сакральное» – название фрагмента, который Пеньо отдала Батаю, когда у нее на-

чалась агония. Она хотела, чтобы этот текст был прочитан другими, это было ее послание или «сообщение», как она сама его именовала, квинтэссенция ее жизненных исканий, смысл ее существования:

> Поэтическое произведение сакрально в том, что оно является созиданием некоего топического события, «сообщением», ощущаемым, как нагота – Это самоизнасилование, обнажение, сообщение другим того, что является смыслом твоего существования, но смысл этот «неустойчив[34].

Для выражения трансгрессивного опыта нужен новый язык, поскольку имеющиеся языковые средства не могут адекватно его выразить, здесь происходит то, что Батай называет «замешательством слова», а Фуко – «обмороком говорящего субъекта». Вся жизнь Пеньо и была таким замешательством и обмороком, попыткой упасть в бездну и выйти за пределы внешние и внутренние.

Подводя итог, можно сказать, что это стремление выйти за пределы, роднящее Пеньо и Майар в их поиске подлинной жизни, новой чувственности, новых форм бытия, превосходящих тесные условные рамки западной буржуазной морали, философии, искусства, стало квинтэссенцией леворадикальных поведенческих и художественных практик западного нонконформиста 20–30-х гг., взгляд которого так или иначе был обращен к русской революции. Поездка Майар и Пеньо в СССР явилась для обеих своего рода катализатором, поворотным моментом в их жизни и творчестве. Возвращаясь к теме эмансипации, объединившей две удивительные судьбы – Майар и Пеньо, следует заметить, что их поиски такого места на земле, где человек может быть счастлив, перерастают в поиски ответа на онтологические вопросы – что такое реальность, которую мы ощущаем? кто я? каково мое истинное я? Эмансипация – это «существовать не вместе, а против», как напишет Пеньо, против своей эпохи, которая всегда неприемлема, согласно известной формуле Г. Флобера из «Лексикона прописных истин»: «Эпоха (современная): громить. Жаловаться на отсутствие в ней поэзии. Называть ее переходной, эпохой декаданса». Эмансипация – это значит выходить за пределы собственного «я», сохраняя при этом ясность взгляда, тот самый «церебральный модернизм», который помогает фиксировать на письме, фотобумаге, кинопленке подлинную реальность, которая только и позволяет человеку быть самим собой.

Примечания

[1] Лаура – это второе имя, данное Колетт Пеньо при рождении. Этим именем она подписывала свои тексты, которые были обнаружены после ее смерти и впервые опубликованы в 1939 г. Жоржем Батаем и Мишелем Лейрисом вопреки запрету семьи на эту публикацию.
[2] *Фуко М.* Что такое Просвещение /Пер. с франц. Н.Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. № 2. С. 132–149.
[3] См., в частности, работы о Майар: *Veit K.* Journey and Gender – Diversity in Travel Writing // Feminist Contributions to the Literary Canon: Setting Standards of Taste / ed. S. Fendler. Levinston, NY: Edwin Mellen Press, 1997. P. 109–138. *Borella S.S.* The Travel narratives of Ella Maillart: (En)Gendering the Quest. New York: Peter Lang Publishing, 2006. В последних публикациях, посвященных творчеству Пеньо ее сравнивают с Леонорой Каррингтон и с Кэти Акер. См.: Cahier Laure № 1. Ed. Les Cahiers, 2013.
[4] *Maillart E.* Croisières et caravanes. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2001. P. 39–40.
[5] *Батай Ж.*, Пеньо К. Сакральное /Сост. С. Фокин, пер. с франц. О. Волчек. Тверь: Kolonna Publication, 2010. С. 94.
[6] *Maillart E.* Croisières et caravanes. P. 45.
[7] Ibid. P. 31–32.
[8] *Батай Ж.*, Пеньо К. Сакральное. С. 95.
[9] Там же. С. 96.
[10] *Байфорд Э.* Создавая «модерность» / Пер. с англ. Т. Пирусской //Новое литературное обозрение. 2016. № 4. С. 66.
[11] *Maillart E.* Croisières et caravanes. P. 45.
[12] *Barillé E.* Laure. La sainte de l'abîme. Paris : Flammarion, 1997.
[13] *Фокин С.* Лаура или удача писателя // Батай Ж. Пеньо К. Сакральное. С. 23
[14] *Maillart E.* Cette réalité que j'au pourchassées. Carouge-Genève : Éditions de Zoé, 2003. P. 53.
[15] Ibid. P. 169.
[16] *Laure.* Ecrit, fragment, lettres /Texte établi par J. Peignot et le Collectif Change. Paris : J.-J. Pauvert, 1977. P. 281.
[17] *Maillard E.* Parmi la jeunesse russe. Paris : Éditions Fasquelle, 1932.
[18] *Bauer O.* Avant-propos // Maillart E. Cette réalité que j'ai pourchassée. P. 12
[19] *Maillard E.* Des monts célestes aux sables rouges. Paris : Payot, 1991. P. 43.
[20] См. подборку фотографий на сайте информационного агентства «Ферганна»: От Небесных Гор до Красных песков: Путешествие Эллы Майяр в Туркестан в 1932 году. – URL: http://www.fergananews.com/article.php?id=6453&print=1.
[21] *Régis R.* Des monts célestes aux sables rouge par Ella Maillart //Les Dimanches de la femme. Supplément de la « Mode du jours ». 27 juillet 1934. P. 12.
[22] *Peignot J.* Ma mère diagonale // Laure. Ecrit, fragment, lettres. P.13, 21.
[23] Печатный орган Федерации независимых коммунистов департамента Дуб, печатавшийся в Бельфоре.

[24] *Laure.* Ecrits retrouvés. Mont-de-Marsan : Les Cahiers des brisants, 1987. P. 19.
[25] Ibid. P. 21.
[26] *Barillé E.* Laure.. P. 274.
[27] *Батай Ж.* Пеньо К. Сакральное. С. 115
[28] *Laure.* Ecrit, fragment, lettres. P. 145–146.
[29] *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте /Сост., пер. с франц. С.Н. Зенкин. Москва: Ad Marginem, 2002. С. 51
[30] *Laure.* Ecrit, fragment, lettres. P. 168–170.
[31] Цит. по *Barillé E.* Laure. P. 280.
[32] Ibid. P. 299.
[33] Les Cris de Laure. Fragments, poèmes suivis de Correspondence 1923–1936. Éd. les Cahiers, 2014. P. 105–106.
[34] Ibid. P. 110.

Zoraida Carandell

"Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia": apuntes sobre la poesía revolucionaria en la revista *Octubre*

En la introducción a su *Romancero libertario*[1], escribe Serge Salaün que la lírica de la guerra de España es "una de las experiencias de poesía popular y proletaria más bellas de todos los tiempos, por lo menos de nuestro siglo". La poesía española de los años treinta es sin duda una de las formas expresivas que mejor supieron dar cuenta de la complejidad ideológica de la revolución rusa. No existe en España una lírica revolucionaria unívoca, sino una diversidad de conceptos revolucionarios de la lírica desde antes de la guerra civil. La poesía es un auténtico laboratorio ideológico en el que se enfrentan diferentes conceptos de la literatura y de la sociedad.

Entre las publicaciones dedicadas a estos temas, la revista *Octubre* es posiblemente la más paradigmática, y procura sentar un canon no de la literatura proletaria[2], ya que no se dan en la España republicana las condiciones necesarias para ella, sí de la literatura revolucionaria, directamente inspirada de la literatura soviética, erigida en modelo a imitar. En el artículo que escribe para la revista *Octubre*, "Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia" y a cuyo título rinde homenaje el nuestro, Antonio Machado considera la lírica comunista en un sentido amplio como "de comunidad humana o de comunión cordial entre los hombres"[3]. Sus palabras son ejemplares de la misión fraternal que le encomienda a la poesía revolucionaria. Como veremos, otras aportaciones se inscriben de forma más ortodoxa en la línea leninista defendida por la revista. El estado de la cuestión ilustra el interés que ha despertado este tema. Los estudios dedicados a la relación entre literatura y revolución en España son muchos y muy relevantes, desde la tesis de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)* (Madrid, Gredos, 1972) al opus de Manuel Aznar Soler República literaria y revolución (Valencia, Renacimiento, 2010) por citar dos obras de referencia que abarcan el conjunto de la Edad de plata. También existen monografías dedicadas a uno u a otro autor, como la de José Ramón López García sobre Arturo Serrano Plaja (*La poesía de Arturo Serrano Plaja*, Valencia, Pre-textos, 2009) o la de Bernard Sicot sobre Luis Cernuda (Exilio, me-

© 2018 Zoraida Carandell. Nanterre, France; Université Paris Nanterre; Université Paris Lumières.

moria e historia en la poesía de Luis Cernuda, México, Fondo de cultura económica, 2002). Asimismo, la posteridad de la Edad de Plata ha sido objeto de importantes estudios que privilegian el enfoque ideológico de las letras, como los dedicados a la poesía de la guerra y el exilio (S. Salaün, J. Valender) o bien a los intelectuales españoles en la Unión Soviética (Natalia Kharitonova)[4]. La reciente tesis de Aurore Ducellier sobre la poesía en las cárceles del primer franquismo aporta nuevos elementos al estudio de la continuidad de la poesía revolucionaria[5]. Esta importante bibliografía secundaria es una señal de la trascendencia de la revolución soviética en las letras españolas. Muestra la riqueza y la complejidad del pensamiento post revolucionario en España, gracias al análisis de textos teóricos y programáticos, de revistas, periódicos y manifiestos, epistolarios, novelas, teatro y poesía.

Si nos centramos en el caso de la revista *Octubre*, a su vez ha inspirado una importante bibliografía. Destacada en los años sesenta y setenta por la crítica, y estudiada por Enrique Montero en su prólogo a la edición facsímil de Turner de 1977[6], ha sido más recientemente objeto de análisis por Manuel Aznar Soler y Natalia Kharitonova en aportaciones que dan a conocer nuevos datos[7]. Según señala el propio Aznar Soler en *República literaria y revolución*, *Octubre* es deudora de revistas anteriores como *Post-guerra y Sin dios*, en las que ya se fragua un ideal literario revolucionario. Aporta algo nuevo, al ser la primera revista que toma una postura oficial y colectiva ante el antifascismo, conforme al subtítulo de la revista: *Escritores y artistas revolucionarios*. Los enfoques privilegiados por la crítica siguen la pista de la Asociación de Escritores y Artistas revolucionarios. Esta última se dota pues de órganos de expresión nacionales y se preocupa por articular el internacionalismo sobre tradiciones nacionales diferenciadas, que sintonizan con la cultura popular.

La relación de *Octubre* con la pléyade de revistas vinculadas con *Literatura internacional*, publicación cuatrilingüe de Moscú, tales como *Commune* en Francia, *New Masses* en EEUU desde 1926, The *Left Review* en Gran Bretaña y *Links Richten* en Holanda, ha sido documentada, entre otros por Enrique Montero en su prólogo a la mencionada edición de Turner. La revista ha sido estudiada desde perspectivas diversas: la historia de la prensa, la historia literaria de corrientes y de autores, (F. Caudet, J.C. Mainer, J. Lechner, J. Cano Ballesta, C. Le Bigot), [8]los análisis dedicados a los autores que han contribuido a la revista (J. Arderíus, A. Serrano Plaja, C. Arconada), con un papel destacado de las monografías consagradas a Rafael Alberti y María Teresa León. En todos estos casos, *Octubre* es descrita como una etapa decisiva en la formación ciudadana y literaria de los autores.

La presente comunicación versa sobre un aspecto algo más desatendido por tan brillantes y enjundiosas aportaciones: el corpus poético de la revista *Octubre*. Señalan la importancia del mismo Lechner en *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, donde subraya el interés de "La antología folklórica de cantares de clase". En su prólogo a la edición de Turner, Enrique Montero describe sucintamente los textos literarios insertados en la obra, pero queda por categorizar el corpus poético español y extranjero que aspira, dada la orientación de la revista, a cumplir una función pedagógica. En "*Octubre* (1933–1934) una cultura para el proletariado"[9] Francisco Caudet se refiere a lo que considera como el escaso aporte teórico de la revista. Cabe matizar su afirmación. Los ejemplos literarios suplen a la relativa escasez de textos críticos o programáticos. Procuraremos aquí reconstituir la significación de la revista en su momento, siguiendo el acercamiento preconizado por Michael Riffaterre a lo que sería la experiencia del primer lector, del primer receptor de la revista. En *La producción del texto*, Riffaterre hace un llamamiento a una especie de arqueología de la recepción, y considera necesaria la reconstrucción de lo que ha podido ser la significación de un texto a ojos de sus primeros lectores. Si asumimos esta forma de lectura, es porque en *Octubre* presenta un especial interés al dirigirse a un lectorado polarizado en torno a diferencias de clase.

Para estudiar adecuadamente los poemas recogidos en *Octubre*, resulta tener en cuenta la finalidad ideológica de la revista, el diálogo existente entre los versos, las imágenes, y los comentarios aclaratorios, y la complementariedad que la revista establece entre las obras extranjeras y las españolas. Todos ellos se compenetran y facilitan la buena comprensión de la revista.

Antes de examinar algunos ejemplos, cabe hacer algunas puntualizaciones.

Primero, muchos textos se encuentran en los márgenes de la expresión literaria: es decir que hay numerosos artículos entre crónica, reportaje, texto de memorias y ficción novelesca. Esta permeabilidad es propia de la prosa, ya que las características genéricas de la poesía y del teatro facilitan la interpretación del verso y de las formas dialogadas como literarias. Las obras de teatro reproducidas en *Octubre* pueden poner en evidencia con mayor ductilidad el cambio de estado de ánimo de los personajes por su extensión y su estructura en escenas, que permite desarrollar un argumento. Por ejemplo, *La caballería de Budion*, de Vsévold Vichnevski (cuyo traductor no es mencionado), es una obra de teatro breve situada en las trincheras de Stockhod. Los soldados que se niegan a batirse por intereses extranjeros son fusilados por los oficiales de Kornílov. La obra pone en evidencia la crueldad del ejército del zar, antes de

la revolución del octubre. Su objetivo es concienciar al proletariado. En la revista *Octubre*, cumple ese mismo papel.

Segundo, la poesía también asume un papel didáctico. Sirve para concienciar a los lectores. Aunque menos idónea para la narración dramática que el teatro o la novela, tiene pautas genéricas que permiten la inserción de textos de autores obreros, enviados a la revista, ya que el uso del verso facilita su aceptación como literatura. Un texto en prosa, para ser recibido como literario, requiere características formales que permiten al lector formar un juicio cualitativo sobre el texto. Un poema será aceptado como tal. Inclusive si no gusta, será considerado como poema. Ello permite soslayar los cánones considerados como burgueses de la criba de los textos poéticos, y publicar en la revista, junto con poemas de Cernuda, Alberti o Emilio Prados versos de poetas proletarios como Rodrigo Fonseca (n. 2, p. 54, "Elegía a una fábrica»)[10], Renato Ibáñez («¿Nos conocéis? «, n. 6, p.152) o Felipe Caamaño («La canción del yunque» n. 6, p.152). ¿Qué se entiende por calidad literaria? En el caso de España, los temas y características de la poesía de *Octubre* ¿inician las pautas genéricas que luego tendrá la poesía de la guerra civil? Según Serge Salaün en su introducción al *Romancero libertario*, en los años 30 muchísimos poetas profesionales se mueven en el ámbito de la literatura proletaria y son reconocidos como escritores.

Lo que está en juego es la definición misma de la literatura y de la poesía. Al igual que *Commune* en Francia y años atrás *La gaceta literaria* en España, *Octubre* hace encuestas a sus lectores. Al final de los números, la encuesta "Por una literatura proletaria" empieza con la pregunta " ¿qué libro, de cualquier clase de literatura, os ha impresionado más y por qué?". Curiosamente, la revista no cuestiona por burgués el canon literario tradicional, sino todo lo contrario. Lo reivindica en dos aportaciones ya mencionadas, la "Antología popular de cantares de clase" y el artículo de Machado "Sobre una lírica popular que pudiera venir de Rusia", donde la tradición literaria viva representa la herencia espiritual del pueblo. En ese sentido, *Octubre* se inscribe más en el regeneracionismo que en la línea estricta del marxismo.

Otro apunte que indica la huella del regeneracionismo es que la impregnación ideológica de los textos es variable, y siempre supeditada a un afán didáctico. Algunos textos compaginan una función poética de alto vuelo y una función de manifiesto. Es el caso del poema de Alberti "Un fantasma recorre Europa" (n. 4 y 5, p. 114–115). La polisemia es característica del texto literario, frente al carácter potencialmente unívoco del texto doctrinal. Resulta cierto especialmente en obras cuya función es la pedagogía social. Al recurrir al lenguaje de los símbolos, la literatura y, de forma más específica la poesía traza un horizonte de significados

posibles que despierta la imaginación y la facultad de razonar del lector. Apela a la vez a su sensibilidad y a su entendimiento. Ello queda patente en los varios niveles de lectura que ofrece la revista. La ambigüedad del mensaje, el hecho de que funcione a niveles diferentes, para lectores de niveles culturales diversos, y tenga una serie de estratos de interpretación, constituye una baza en términos literarios y consolida asimismo sus virtudes pedagógicas. Incita al lector a suplir el espacio de significado que el simbolismo del lenguaje poético deja siempre vacante, y ello mitiga su dimensión doctrinal.

Una vez hechas estas puntualizaciones, queda por analizar el aspecto más sobresaliente de la revista en cuanto a la poesía se refiere. El objetivo es despertar una conciencia revolucionaria mediante diversas formas de literatura y un concepto inclusivo de la poesía que asocia versos, aleluyas, epígrafes, fotografías para facilitar la comprensión del poema por parte de un lector no preparado, y aumentar así su impacto.

Octubre incita al proletario a rebelarse contra un poder absoluto. Esa forma de conversión es lo que la literatura ilustra. Procura permitir una catarsis que libera al proletario del sometimiento moral en que vive. Para ello, recurre a poesía de denuncia, destinada a favorecer la toma de conciencia, o bien la poesía la apologética de la URSS, cuyos principales temas son: Lenin, la ciencia, la educación y la industria. Los temas varían según el país de origen de los versos. Cuando se trata de textos escritos por autores no soviéticos afines a la revolución existe una forma de idealización de la URSS. El horizonte del internacionalismo fragua la construcción de una utopía revolucionaria. Del mismo modo que España es, a ojos de Ehrenburg, *República de trabajadores*, en una obra que idealiza a la joven República, la URSS es a su vez espejo de todas las perfecciones para Emilio Prados en el poema "Existen en la Unión Soviética".

Los poemas se hacen eco de la peculiar construcción de espejos que procura instaurar *Octubre* entre las creaciones españolas y las extranjeras, especialmente las soviéticas. A "Paro", texto en prosa de Rosario Olmo, (n.3, p. 70–71), hace eco el poema "No hay trabajo", de Johannes Becher (n. 4–5, p. 139); a "Quince años de literatura española" de César Arconada (n. 1, p. 3–5) hace eco en el n. 3 "Quince años de literatura soviética" de Cornelius Zelinski (n. 4–5, p. 104–106), con diferente significado porque en la URSS ha tenido lugar la revolución. *Octubre* tiende puentes hacia una literatura revolucionaria supranacional: esto sucede también en *Commune* o *Littérature internationale*. Con frecuencia una aportación literaria o crítica venida de Rusia, Estados Unidos, Francia o Alemania tiene un equivalente español, que expresa la necesidad, según los creadores de *Octubre*, de reapropiarse en su propia tradición literaria, el canon internacional de la literatura socialista.

En esa tesitura, la literatura se convierte en "traje de cañón", una metáfora usada por Miguel Hernández en los primeros versos de su libro *Viento del pueblo*. Por traje de cañón entendemos el conjunto de los conocimientos ideológicos que preparan a las clases populares a asumir una acción en defensa de sus derechos, que puede llegar al conflicto civil. La justificación de la violencia y de la lucha armada tiene que ver con la intensa propaganda difundida por la literatura y el cine soviéticos y en especial por Eisenstein. Estamos ante un concepto diferente del esgrimido por Machado en su mencionado artículo, pero colindante con la cuestión del acceso del proletariado a la cultura. En menor medida que el teatro, la poesía es enseñada por las misiones pedagógicas y los maestros de la República. El repertorio de romances de las misiones pedagógicas incluye textos populares de interpretación sutil. En la revista, si bien el horizonte del comunismo se plantea como el objetivo a seguir en muchos textos, saliendo de una percepción fatal de la lucha de clases, abunda en los textos cierta dimensión transhistórica, destinada a denunciar la opresión de clases de ayer y de siempre, así como su continuidad en los años treinta.

Los poemas no se encuentran aislados en las páginas, sino rodeados de textos e imágenes que contribuyen a su recepción en clave ideológica. La complementariedad entre poema e imagen, propia de las revistas vanguardistas de poesía, como *Cosmópolis* o *Grecia*, se manifiesta aquí con una intención pedagógica. La «Antología folklórica de cantares de clase» del n.1 y «Canciones de los negros de América» en el n.2 son presentados de forma semejante, con unas aleluyas que representan a los protagonistas del cuento popular en la parte izquierda de la página en el primer caso, o bien a los negros torturados y explotados por los blancos, en la página intermedia en el segundo caso; en la parte central o derecha del primer número se halla el poema popular, y en el segundo, alternan en los márgenes el Negro spiritual traducido por Abel Plenn y los dibujos. La vocación internacionalista de *Octubre*, que afirma el carácter universal de la explotación, y la necesidad de que se levanten en armas todos los trabajadores encaja perfectamente con las preocupaciones de Alberti: unos versos de las coplas populares citadas inspiraron en 1930 su *Elegía cívica*:

> Con los zapatos puestos
> Tengo que morir,
> Que si muriera como los valientes
> Se acordarían de mí.

Partiendo de estas coplas o del Negro spiritual, estrofas asequibles para los lectores a los que se dirige *Octubre*, la revista elabora una revisión ideológica de la cultura popular. Hay una gradación entre estos

poemas y otros que completan las perspectivas esbozadas. En la "Antología folklórica de cantares de clase», la columna derecha de la página 2, instruye al lector acerca del propósito de la revista: «La copla no se para, sigue el proceso revolucionario de los que la crean. El despertar de la conciencia de clase de proletarios y campesinos empieza ya a cantarse por los campos, calles, plazas y tabernas. En esta pequeña antología damos varios ejemplos de la evolución de estos cantares». Se trata de un proyecto frustrado en la medida en que este primer número es la única entrega de la antología. Sin embargo, todo *Octubre* puede ser considerado como una forma de antología, de biblioteca breve al servicio de la mayoría. En los números 1 y 3, poemas de más difícil interpretación completan la aproximación iniciada en las coplas y en el Negro spiritual. «No podréis» de Emilio Prados completa en el número 1 el tema de la explotación burguesa, y en el número 3, dedicado en gran parte a los Negros de Norteamérica, «Retrato de un dictador» de Alejo Carpentier, al costado primero del Negro spiritual y después del poema «Yo también» de Langston Hughes profundiza las perpectivas abiertas sobre la explotación del hombre negro a manos del blanco. Otro poema de Langston Hughes, en el mismo número, «Carta a los camaradas del Sur», ocupa una doble página en cuyo centro se halla un cartel publicitario de la Revolución Soviética. Su lectura supone mayor dificultad, como sucede en el caso de «No podréis» de Emilio Prados. Los cantos y coplas anteriores tienen una función propedéutica. El uso de las ilustraciones contribuye al esclarecimiento de las nociones explayadas en el poema. Los breves textos introductorios apuntan a ello. En el caso de Langston Hughes, la nota del traductor, E. Delgado, remite a sus libros y confiere un sentido global de fraternidad y solidaridad a su obra (n. 3, p.16–17).

En ocasiones intervienen reminiscencias literarias en el proceso de idealización, como es el caso de «Granada» de M. Sveltlov. ¿Cómo y en qué circunstancia hermana la revista *Octubre* el poema "Granada" de Svetlov con las coplas populares españolas? Alberti narra en *La arboleda perdida* el encuentro con el poeta ruso, traducido por su nuevo amigo Louis Aragon en Moscú. Por debajo de las páginas de *Octubre* late la convicción de que el proletariado español es un proletariado casticista, predominantemente rural, como es rural Manzanita. No en vano la prensa española contemporánea de la Revolución destacó que Rusia era un país marcadamente rural. La esperanza de una revolución campesina late en las páginas de la revista, e inspira los cantares populares de clase.

El epígrafe que anuncia "Granada" dice así:

> Este poema es popular en toda la Unión Soviética. M. Svetlov, cosaco de las estepas ucranianas lo escribió durante la guerra civil, cuando lu-

> chaba por libertar su país de los «blancos». Al ir al asalto de unas aldeas, se imaginó ir a la toma de Granada para darles la tierra a sus hermanos de clase, los compañeros andaluces.

Se unen el imaginario desatado por la toma de Granada, propio del romancero fronterizo seguramente conocido por Svetlov, y su recuperación en clave revolucionaria. El protagonista del poema, Manzanita, canta mirando su suelo natal ruso, «Granada, Granada mía». El poema señala que el afán civilizador de la revolución se incardina en una lucha de clases centenaria. A su vez, la recuperación del romance de Svetlov por *Octubre* sigue la vocación internacionalista de la revista además de tener en cuenta una experiencia de Alberti. Durante el viaje que él y María Teresa León emprenden a la URSS, conoce a Svetlov gracias a Aragon y Lili Brik. Tras presentarlo en términos muy parecidos a los del epígrafe ya citado, Alberti se asombra en *La Arboleda perdida* del tema del poema Granada: «¿De dónde le vino al cosaco Svetlov aquel canto, aquel romancillo, que recuerda los fronterizos españoles, o aquel maravilloso de don Bueso, que va a tierra de moros en busca de amiga? Solamente el corazón de aquel guerrillero pudo ponerle delante de los ojos la lejana Granada, batiéndose ilusionado por ella para liberar de los ejércitos blancos las aldeas de su país» (p. 31, Libro 3, ed. Biblioteca nueva, Madrid, 1998). La reflexión de Alberti es ejemplar de la función ideológica de la poesía, que posterga sus objetivos en un horizonte inalcanzable, y trazando un universo utópico, abate luego su vuelo sobre lo real.

En *Octubre*, las reminiscencias literarias son un motor poderoso de idealización. Un caso aparte lo constituye el poema de Aragon traducido por Alberti, «un organillo empieza a tocar en el patio», que comienza con un verso alusivo a la célebre los célebres versos de *Wilhelm Meister* de Goethe, «Kennst du das Land», popularizados gracias a la música de Robert Schumann. «¿Conoces el país que mece la eglantina?», declinado en variantes a lo largo de las estrofas, como sucede en «Kennst du das Land» es sucesivamente «el país donde se abren los ojos de la infancia al futuro y no sobre el pasado»; «el país parecido al amianto», «el país de Lenin y de la estrella roja», «el país de las grandes cocinas», «el país que brilla en la mañana», «el país donde la noche da la mano al día», «el país de la esperanza y la canción que nace», «el país del trigo verde aún del materialismo», «el país que es pupila del universo», y, en mayúsculas, «EL PAÍS DE LOS OBREROS».

Un asterisco remite, bajo el poema de Aragon, en caracteres más pequeños, a una continuación de Alberti, que, sin abandonar el estetismo con que Aragon declina la URSS, opta por pedir al camarada que vele por una URSS amenazada por las balas, los cañones, los buques y los caballos. Una lucha indistinta y sorda de ejércitos de todas las edades.

Allá la paz trabaja el horror de la guerra.
Labora allí la paz,
Bloqueada de perros que por dientes enseñan bayonetas.
Y contra ese país
Se construyen cañones,
Se alimentan caballos,
Se llena el mar de buques,
El viento de aviones,
Y contra su aire puro,
Contra sus hombres puros se preparan los gases de la muerte.
¿Conoces, camarada,
conoces tu país?
De él te viene la estrella que en la lucha te guía,
La fuerza que tu sangre reclama en cada hora.
¿Lo conoces tú bien?
Escucha. Se oyen balas contra la Unión soviética. (n.2, p.41)

La mención del caballo remite a la poderosa imagen del ejército invasor de Napoleón y al aborrecimiento que inspira a los españoles, hermanos entonces y ahora del pueblo ruso. El poema moviliza los recuerdos latentes. En el contexto de la revista *Octubre*, el breve poema de Alberti es la puntada española del de Aragon.

¿Qué significa la revista *Octubre*? ¿Qué aporta al internacionalismo soviético? Es a la vez una activación y una fotografía de lo que entienden por literatura los intelectuales revolucionarios en el hiriente filo del primer y del segundo bienio de la Segunda República española. *Octubre* es una biblioteca, un saber y una escuela abreviados. Es fragua y documento de un imaginario colectivo revolucionario. De todas las referencias culturales que usa *Octubre*, la reproducción de *Los desastres de la guerra* de Goya que ilustra los versos de "La iglesia marcha sobre la cuerda floja" (n. 2, p. 34), tiene un valor ejemplar, vinculado con la historia de los Alberti. M.T. León narra en *Memoria de la melancolía* como ella y Alberti regalaron a Máximo Gorki reproducciones de cuadros de Goya. Eso era España, el mensaje de España al mundo, le dijeron. Lo que llamaría Alberti en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* el "trabajo cultural" de *Octubre* se encuentra en la encrucijada de la construcción de una nación republicana y de una república de naciones. Su nacionalismo es un internacionalismo, y lo mismo puede decirse de la revista hermana, dirigida por Louis Aragon, *Commune*, que encuentra en la referencia a las barricadas parisinas su fuente de inspiración. El internacionalismo viene de lazos entre naciones hermanas por la cultura, la literatura, y el destino de los explotados. La revista española aporta su interpretación

regeneracionista de la recuperación de la tradición popular del arte, en pro de las clases proletarias.

Notas

[1] *Romancero libertario*, edición y prólogo de Serge Salaün, Paris, Ruedo Ibérico, 1971.

[2] A este respecto, véase la puntualización que Ramón Sender hace en *Octubre* : no hay literatura proletaria sino revolucionaria, indica Sender en una carta a la redacción. Según él el estado de la sociedad española no permite la existencia existencia de una literatura proletaria. (*Octubre*, n.2, p.94, edición facsímil prologada por Enrique Montero, Madrid, Turner, 1977). La paginación de todas las citas sucesivas remite a esta edición, que no reproduce el importante anticipo de la revista *Octubre* pero incluye los 6 números publicados.

[3] *Antonio Machado*. "Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia", *Octubre*, n. 6, abril 1934, p. 148.

[4] Véase Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985 ; James Valender, *Poetas del exilio español*, México, Colegio de México, 2006 ; Natalia Kharitonova, *Edificar la cultura, construir la identidad*, Valencia, Renacimiento, 2014.

[5] *Aurore Ducellier*. *Les voix résilientes. Poésie carcérale sous le premier franquisme*, tesis defendida en la Universidad Sorbonne nouvelle Paris 3 bajo la dirección de Zoraida Carandell el 18–06–2016.

[6] Enrique Montero. "*Octubre*, revelación de una revista mítica", prólogo a *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios* (Madrid junio 1933-abril 1934), edición facsímil, Madrid, Turner, 1977, p. IX–XXXVI.

[7] Entre las últimas aportaciones de N. Kharitonova, la recogida en el dosier monográfico *España y la URSS* de *Cuadernos hispanoamericanos* (2017, n. 808), "1937 un encuentro en Valencia. Alberti, Ehrenburg y Koltsóv", p.32–48.

[8] Véase de Francisco Caudet, *Las cenizas del fénix. La cultura española en los años treinta*, Madrid, ediciones la Torre, 1993, de Claude le Bigot, *L'encre et la poudre: pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la IIe République (1931–1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, de Johannes Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universite Pers Leiden, 1969, 2 vol, y de José-Carlos Mainer, *La Edad de plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1975.

[9] Francisco Caudet. "*Octubre* (1933–1934) una cultura para el proletariado", *Triunfo*, n. 798, 13–05–1978, año XXXII, p. 72.

[10] Los poemas suelen ir precedidos de una breve presentación. La redacción proporciona esta carta de Rodrigo Fonseca. "Tengo 24 años. Soy obrero fotógrafo. Hasta hace un par de meses yo no había escrito poemas. En general, soy un ignorante. No he tenido dinero ni tiempo para estudiar nada metódicamente" (n. 2, p. 54.)

Н.Ю. Харитонова

«Призраки истории» Хулиана Горкина (1961): события русской революции глазами оппозиционера и эмигранта

Как и во многих других странах мира, в Испании Октябрьская революция 1917 г. сразу вызвала немалый интерес. Дальнейшая судьба революционного мифа была вписана в политическую историю Испании, так как тема революции и ее интерпретация прежде всего занимала центральное место в текстах интеллектуалов и литераторов левого крыла. Хотя в силу исторических причин марксизм в Испании получил довольно позднее распространение, к началу тридцатых годов XX в. он стремительно популяризировался среди массовой аудитории. Дипломатические отношения между СССР и Испанией были установлены только в 1933 г. и даже после этого не отличались интенсивностью, но заметим, что большую роль в популяризации марксизма-коммунизма и темы русской революции играли просоветские организации, получавшие поддержку из СССР, такие, к примеру, как Общество друзей Советского Союза, основанное в Испании в 1933 г.. Также в связи с вопросом испанско-советских отношений уместно вспомнить и Ассоциации революционных писателей, которые с 1932 г. стали появляться в Испании в тесном контакте с Международной организацией революционных писателей, бюро которой находилось в Москве. Однако политическая борьба в СССР, известия, доходившие о ней до Испании, и формирование политической оппозиции, прежде всего связаной с именем Л. Троцкого, наложило свой существенный отпечаток на толкование мифа о русской революции в испаноязычном мире. Именно сюжет, связанный с весьма своеобразным прочтением событий русской революции, и будет предметом этой статьи. Речь пойдет о театральном произведении испанского журналиста и писателя Хулиана Горкина, написанном на испанском языке в 1958 г. в Париже и опубликованном в 1961 г. в Мексике, поэтому специфика интерпретации революционных событий и их последствий определяется не только оппозиционными взглядами автора, весьма далекого от ортодоксального просоветского коммунизма, его принадлежностью к испанской республиканской эмиграции 1939 г., которая сформировалась в ре-

© 2018 Наталия Юрьевна Харитонова. Москва; Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики». Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2018 году.

зультате поражения республиканцев в гражданской войне, а также контекстом холодной войны в области культуры.

Под именем Хулиан Горкин писал Хулиан Гомес Гарсиа (1901–1987), при этом интересно, что уже сам псевдоним связан с русской революцией и заключает в себе ключ к биографии автора, в которой тесно переплетены два начала -политическое и литературное. Горкин – это остроумная комбинация начала фамилии Максима Горького, и окончания фамилии Владимира Ильича Ленина. Тем самым автор, всю жизнь печатавашийся под этим именем, выразил своё восхищение основателем советского государства и талантом писателя, связавшего свою литературную карьеру и жизнь с большевизмом. Еще будучи очень молодым человеком Горкин вступил в объединение Социалистической молодежи и к 1918 г. был избран его Генеральным секретарем. В то же время он начал и свою журналистскую и публицистическую деятельность, которая со временем привела его и к литературному творчеству, никогда не лишенному, однако, политического содержания. В 1922 г. он бежал во Францию и стал сотрудником Коминтерна в Париже, ответственным за выпуск нескольких коммунистических газет на испанском языке. Разумеется, он также приезжал и в Москву, где провел три месяца и там же познакомился с Андреу Нином, политиком, сотрудником Профинтерна, который поддержал рабочую оппозицию и чудом смог выехать из СССР в 1930 г., и основал уже в Каталонии Рабочую партию марксистского объединения, генеральным секретарем которой и стал впоследствии Хулиан Горкин. Сам Горкин в своих воспомининях потом объяснял, что именно знакомство и близкое общение с Нином стали причиной изменения его политических взглядов и формирования его критического отношения к сталинизму. Свидельством изменений политической позиции писателя служит и то, что уже в конце двадцатых среди опубликованных в Испании книг Троцкого о преданной революции есть и перевод Хулиана Горкина[1]. Горкин испытывал искреннее восхищение Троцким, зачитывался его трудами и переводил их[2], а когда тот был убит, посвятил Троцкому книгу, написанную в соавторстве с Л. Санчесом Саласаром, в которой они подробно изложили своё видение обстоятельств смерти революционного политика[3].

Во время гражданской войны в Испании Горкин, как генеральный секретарь ПОУМ, был одним из осужденных по делу событий мая 1937 г. Однако наказания ему удалось избежать, и он успел покинуть Барселону до того, как она была занята франкистами, и уехал в Париж. В 1940 г. Горкин обосновался в Мексике, где, в частности, сотрудничал с социалистами-троцкистами, и Виктором Сержем, политиком и писа-

телем-антисталинистом, которому удалось покинуть СССР благодаря вмешательству западных литераторов[4]. В Мексике Горкин возглавлял Международный марксистский революционный центр и посвящал большую часть своего времени политической деятельности.

В 1948 г. Горкин вновь вернулся в Париж, где жил и работал до своей смерти, хотя ему и в дальнейшем приходилось совершать длительные путешествия по Латинской Америке и США. Он принял участие в проектах так называемой холодной войны в области культуры, которые финансировались США, был редактором журнала «Тетради Конгресса за свободу культуры» и проявил себя как ярый антикоммунист. Горкин не только написал ряд антисоветских и антисталинистских книг, вышедших с его именем на обложке, но и стал художественным редактором воспоминаний[5] Валентина Гонсалеса Эль Кампесино, республиканского командира, эмигрировавшего после Гражданской войны в СССР, где он был репрессирован, но сумел покинуть страну.

Возвращаясь к теме драматургического творчества Горкина, необходимо отметить, что он приобщился к нему еще в Испании в тридцатые годы. В 1929 г. он перевёл книгу Р. Роллана «Театр революции»[6]. Двумя годами позже Горкин опубликовал театральные произведения своего собственного сочинения, «Поток» и «Одно семейство»[7]. Уже в прологе к изданию пьес Горкин отстаивал концепцию политически ангажированного искусства и цитировал Эптона Синклера, который считал, что «искусство это пропаганда». Своим пьесам Горкин дал подзаголовок «политический театр», в свою очередь, напоминая и о концепции Эрвина Пискатора, сыгравшей большую роль в обновлении испанской драматургии тридцатых. К 1935 г. Горкин выпустил пьесу «Война начинается завтра»[8], также с подзаголовком «политическая драма в трех актах». Пьеса была с большим успехом поставлена театральной труппой Рабоче-крестьянского блока в Барселоне, которая затем гастролировала с ней по всей Каталонии. Однако концепция, которая легла в основу произведений, опубликованных в 1961 г., в сборнике «Политико-исторический театр», в том числе и трехактной пьесы с прологом «Призраки истории»[9], отличается от тех представлений о творчестве, которые были близки Горкину в тридцатые. В прологе к изданию своих пьес 1961 г. Горкин вновь рассуждал о театре. Исследователь Д. Санчес отмечает, что за три десятилетия Горкин серьезно переосмыслил проблемы литературного творчества[10]. Так, если в 1931 г. он утверждал, что любое произведение искусства служит целям пропаганды, то в 1961 г. уже настаивал на том, что самое важное в искусстве – то, насколько хорошо выполнено то или иное произведение, а также на-

сколько хорошо оно отражает или выражает человеческую реальность. В 1961 г. Горкин отмежовывался от пропагандистского искусства:

> Подлинное искусство выше вульгарной пропаганды, и нет ничего общего между сценой и трибуной[11].

Но как и прежде, Горкин считал неприемлемым искусство ради искусства и не считал возможным создавать пьесы исключительно бытовой или любовной тематики, отдавая предпочтение политическим и историческим сюжетам.

Жанровая дефиниция, которой автор снабдил пьесу «Призраки истории», – комедия, хотя и тема ее, и даже ее авторское прочтение, весьма далеки от развлекательности, потому как на сцене разыгрываются события, связанные с отречением Николая Второго, Октябрьской революцией, а затем сцены из жизни белой эмиграции, вынашивающей планы реставрации монархии во время битвы под Москвой зимой 1941 г.. Новой чертой этой пьесы становится, таким образом, «историческая перспектива», которая прежде не занимала драматурга[12].

Историк О. Глондис отмечает, что журнал «Тетради конгресса за свободу культуры», которым руководил Горкин, вел своего рода «холодную войну» и в сфере искусства: отстаивая антиреалистическую эстетику, идеологи проекта наделяли ее способностью противостояния соцреализму[13]. Кажется, что Горкин намеревался создать комедию, поэтика которой лежит на грани «фантастики и реализма». Тем не менее, далее декларации намерений автор не идет, так как и трехактное деление пьесы, и её поэтика весьма консервативны. Кроме того, сложно представить, что пьеса писалась для постановки: она весьма объемна, сюжету не хватает динамики, диалоги пространны. Скорее всего, произведение задумывалась как драма для чтения.

Горкин использует прием театра в театре, с помощью которого стремится придать фантасмогорическое измерение историческому сюжету. Обрамляют действие пролог с участием двух историков, специалистов по истории России. Сергей Сергеевич Петров, монархист, и его научный оппонент, Иван Петрович Воронский, встречаются в Пространстве призраков, названном так автором комедии потому, что слово «Чистилище», как он сам поясняет, себя дискредитировало своей созвучностью со словом «чистки». Разумеется, при оформлении сцены Горкин просит режиссера подчернуть близость Рая, который расположен справа и излучает голубое сияние, и Ада, находящегося слева и горящего красным светом, что, зная авторскую позицию, можно интерпретировать как сатирическую аллюзию на коммунистический режим. Автор неоднократно подчеркивает, что все действующие лица – призраки, и это, по его

замыслу, необходимо передать с помощью особой игры света, которая должна лишить происходящее реалистичности, сообщить ему характер фантасмагории и фарса.

Историки вступают в ожесточенный спор по поводу событий русской истории и крушения царизма. Разрешить спор им позволяет встреча с историческими персонажами, о которых были написаны их труды – императорской четой и ее окружением в канун Октябрьской революции. Вместе с подлинными фигурами российской истории, такими как император и императрица, Горкин создает галерею вымышленных персонажей, которые носят русские имена и, по авторскому замыслу, воплощают собой высшую знать, представителей царского правительства и армии. Некоторые из героев пьесы действительно комичны, хотя источником комизма тут становятся общие места, связанные в европейском сознании с Россией. Например, генерал Милюкин предается пьянству, предпочитая шампанскому национальный русский напиток –водку. Комична супружеская чета Некрановых, разумеется, и персонажи эти вымышлены, и фамилия их абсолютно невозможна. Они то влюбленно воркуют на сцене, то начинают ссориться, внося в действие элемент фарса. Пара Некрановых, кроме того, воплощает собой идею предающейся наслаждениям и развлечениям аристократии, которую кроме удовольствий ничего не интересует, в то время, как за стенами дворца происходят страшные события.

Княгиня Людмила постоянно плетет интриги, ее замысел состоит в том, чтобы свергнуть Николая и, воспользовавшись революционными настроениями плебса, возвести на престол молодого князя Димитрия, человека образованного, утонченного и аристократичного. Министр Карнов также являет собой интригана и беспринципного заговорщика. Верность монархии и идеализм воплощены в старом аристократе Паулове. Есть и еще одна влюбленная пара: это дочь Некрановых Ольга и ее возлюбленный Хорхе. Потерявший все свое состояние молодой дворянин имеет свое видение будущего России, которая, по его мнению, должна стать республикой. Тем не менее, он человек чести и патриот. Так перед нами проходит галерея персонажей, из реплик которых складывается общее представление о предреволюционной России.

Во главе империи стоит безвольный царь, человек, в общем-то неплохой и добрый; больше всего на свете он любит стрелять ворон и мечтает о спокойной жизни вдали от государственных дел. Императрица, напротив, властная женщина, под полным контролем которой находится ее царственный супруг. Разумеется, Горкин тут также черпает идеи из репертуара общих мест, связанных с историей кон-

ца Российской империи. Придворные и высшая знать осуждают то огромное влияние, которое имеет Григорий Распутин на императрицу. Не забывают они и ее немецкое происхождение, которое вызывает у них глухое раздражение, полностью дающее о себе знать, когда Николай отрекается от престола.

Итак, пока придворные интригуют и предаются развлечениям, начинается Первая мировая война. Для некоторых персонажей начало войны – отличная новость. Ей весьма рад генерал Милюкин. Уходит на фронт в порыве патриотического чувства благородный жених Ольги Некрановой Хорхе. Один старый Паулов искренне переживает трагедию России и предвещает ей страшную судьбу.

Между первым и вторым актом проходит несколько лет, и события второго акта как раз и ознаменованы Октябрьской революцией. Интересно, что о революции все говорят, но она остается за сценой. Свидетельством революционного переворота становятся рассказы императрицы, горюющей о том, что солдаты в госпитале, попечительницей которого она была, отказались ее приветствовать. Фарсовую ноту вносит рассказ Некрановых о прогулке по парку, во время которой солдаты вели себя нагло и позволили себе вольности в общении с Анной. Также почти нет никаких персонажей, так или иначе связанных с революцией, в действии они участия не принимают. Пожалуй, единственным представителем революционного народа становится солдат Николай, которого приставили к императорской чете. Он беден, небрит и плохо обут, вынужден постоянно поправляться, когда по привычке обращается к царю «Ваше Величество», однако, судя по всему, зла Романовым не желает и вполне готов им служить.

Действие третьего акта развивается в Париже, где собрались все уже известные нам персонажи, за исключением царской четы. Теперь это русские эмигранты. На сцене стоит трон, покрытый старой полинявшей мантией, и тут же лежит картонная корона. Однако и тут автор в развернутой ремарке настаивает на том, что с помощью игры света необходимо создать эффект фантасмогоричности происходящего, «ощущения карикатуры после реальной драмы»[14]. Из диалогов становится понятно, что идет Вторая мировая война, Париж занят немцами и идет битва под Москвой. Эмигранты выведены в комичном и крайне неприглядном свете. И здесь Горкин пользуется расхожими общими местами, которыми вообще отмечено представление о русской «белой» эмиграции во Франции. Например, генерал Милюкин работает таксистом и постоянно беспокоится о своем такси. Эмигранты с нетерпением ожидают взятия Москвы немецкими войсками, и вот уже совсем состарившияся Людмила провозглаша-

ет постаревшего Димитрия царем всея Руси. Однако телеграмма, в которой сообщается о том, что немцы отступили, ставит крест на их планах восстановления монархии.

Заканчивается пьеса появлением Николая Второго и Александры, посланников Бога, которые забирают с собой всех персонажей на Суд Божий. Вместе с ними исчезают и два историка, которые весьма рады и считают, что теперь вся история принадлежит им, но на самом деле, как объявил им царь, их всех ожидает небытие.

По мнению Д. Сантоса, в этой пьесе Горкин ставит знак равенства между царизмом и коммунистическим режимом в СССР, наследником империалистического государства[15]. Не вполне очевидна, однако, необходимость столь сложной смысловой конструкции, когда речь идёт о советском режиме, да и текст пьесы не содержит достаточно много аллюзий на СССР. И хотя предположить иносказательность в осмыслении коммунистического режима, особенно учитывая активную антисоветскую позицию автора, возможно, обратим внимание на ряд вопросов, которые вызывает его комедия.

Во-первых, какими источниками пользовался Горкин при работе над этим сюжетом? Безусловно, он прекрасно знал историю русской революции в версии оппозиционного коммунизма и социализма. Но был ли он знаком с русской белой эмиграцией в Париже? Почему он дает столь непривлекательный ее портрет? Есть ли здесь какие-то параллели с испанской эмиграцией? Следует предположить, что так и есть. Но тогда нужно также понять, почему он практически ничего не говорит здесь о революции, хотя многие и назвают Горкина профессиональным революционером.

В 1947 г. в Испании был принят Закон о наследовании поста главы государства и стране была уготована судьба конституционной монархии. Вопрос о том, что будет после Франко, живо беспокоил и испанскую эмиграцию, представителем которой был Горкин. В своем театральном произведении Горкин дает свой собственный ответ на вопрос, волновавший эмигрантов. Он проводит параллели между Россией и Испанией. Однако, что ему дает обращение к мифу русской революции? Можно предположить, что идея восстановления монархии спустя много лет после ее свержения, пусть и конституционной, кажется ему невозможной. Ведь он придерживался социалистических взглядов, а также поддерживал программу создания открытого демократического общества в Испании. Но и русская революция, которая привела к диктатуре, не является альтернативой монархии. Неслучайно в этой пьесе Горкин оставляет её вне сценического простанства. Поэтому альтернативой ему и кажется только переход к демократии как таковой. И царскую чету, и придворных, и

тех, кто живет мечтой о восстановлении монархии он отправляет в небытие: ведь все они –призраки истории.

Далекая от совершенства, пьеса противоречит декларациям самого Горкина, изложенным в предисловии к изданию. Хотя автор и утверждал, что произведение литературы не должно служить целям пропаганды, все-таки оно вписывается в идеологическую линию, заданную проектом «Тетрадей конгресса за свободу культуры»: это и антисоветизм, и формирование демократической оппозиции в среде испанской эмиграции. Поэтика пьесы, по замыслу автора, должна была быть противоположна принципам соцреализма, но на деле она весьма традиционна, даже анахронична для времени своего создания, будучи созвучной испанской драматургии тридцатых, и вряд ли может расцениваться как серьезный вызов советскому искусству. Но самым парадоксальным, возможно, для русскоязычного читателя является сюжет комедии. Признать его антисоветским не представляется возможным: удручающий портрет имперской аристократии, царя и белой эмиграции, созданный Горкиным, никак не противоречит советской трактовке царизма, белогвардейцев и сторонников монархии. Однако, тут нет речи о революционной ситуации в России, политических силах в целом и большевиках в частности. Пожалуй, подчеркнутое отсутствие в пьесе темы Октябрьской революции и ее идеологов могут быть поняты как полемика оппозиционного автора с советской трактовкой Октября и коммунизмом. Адресатом пьесы, скорее всего, были испанские эмигранты-республиканцы, а им антимонархическое послание пьесы в остраняющей облатке событий русской революции не могло не прийтись по вкусу. Таким образом Горкин и решает в этой пьесе свою задачу историко-политического театра.

Примечания

[1] *Trotski L*. La Revolución desfigurada. Versión castellana de J.G. Gorkin. Madrid: Cenit, 1929.

[2] *Trotski L*. El Gran organizador de derrotas: la Internacional Comunista desde la muerte de Lenin. Versión española de J.G. Gorkin. Madrid: Hoy, 1930.

[3] Ainsi fut assassiné Trotsky. Paris: Self, 1948.

[4] С прологом Горкина в 1931 г. вышел испанский перевод книги Сержа, посвященной русской революции: *Serge V*. Lenin, 1917; Petrogrado en peligro; La Ocrana. Madrid: Ulises, 1931. Позже, уже в Мексике, Горкин перевел еще одну книгу Сержа и написал к ней предисловие: *Serge V*. Retrato de Stalin. México D.F.: Ediciones Libres, 1940.

[5] *González V*. Vida y muerte en la U.R.S.S. Venezuela: Maracay, [1950].

[6] *Rolland R*. Teatro de la revolución. Traducción de J.G. Gorkin. Madrid: Cenit, 1929.
[7] La corriente; Una familia: teatro político. Madrid: Zeus, 1931.
[8] La guerra estalla mañana: drama político en tres actos. Valencia: Sol, 1935.
[9] Teatro histórico-político. México D.F.: Libro Mex, 1961.
[10] *Santos Sánchez D*. El teatro como herramienta política y la (im)posibilidad del retorno: Teatro histórico-político de Julián Gorkin / El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos. Sevilla, Renacimiento, 2014, pp. 515–524. (516–517)
[11] Teatro histórico-político. P. 8.
[12] *Santos Sánchez D*. El teatro como herramienta política P. 517.
[13] *Glondys O*. La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Madrid, CSIC, 2012. P. 115.
[14] Teatro histórico-político. P. 115.
[15] *Santos Sánchez D*. El teatro como herramienta política... P. 518.

В.В. Котелевская

Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент»

Творчество Хайнера Мюллера (1929–1995), одного из парадоксальных и трагичных писателей ГДР, только начинают исследовать в России. Положение «осквернителя гнезда» (Nestbeschmutzer) в родной соцреалистической литсреде, затем, после падения Берлинской стены, тяжелый творческий кризис и, в контексте новейших постмодернистских тенденций литературы ФРГ, спад интереса к его творчеству в 1990-е гг. – все эти вехи повлияли на рецепцию творчества Мюллера. Интерес к его наследию возвращается в XXI в., в первую очередь, благодаря интенсивным исследованиям «постдраматического» театра (Х.-Т. Леман)[1]. Кроме того, заметен новый виток в развитии левого политического дискурса, в контексте которого пересматривается с исторической дистанции культура так называемых «соцстран».

В пьесах, трансформирующих брехтовскую поэтику очуждения, а также в плакатно-барельефной поэзии Мюллера отображен трагический опыт «металлизации революционного тела» (Р. Хеллебаст)[2], расчеловечивающей «работы» утопической машины социализма. В пьесе «Цемент» (1972), созданной по мотивам одноименного соцреалистического романа Федора Гладкова (1925), Мюллеру удалось применить модернистскую стратегию неомифологизации актуального материала. В авторском комментарии к «Цементу» Мюллер сформулирует:

> Пьеса написана не о среде, но о революции, речь идет не об этнологии, но о (социалистической) интеграции, русская революция изменила не только Новороссийск, но весь мир, декорации и костюмы должны отображать не историческую обстановку, а служить эскизом того мира, в котором мы живем[3].

Октябрьская революция, Гражданская война и индустриализация концептуализируются Мюллером как стадии гибели и воскресения коллективного тела (народа), а цементный завод становится амбивалентным образом мертвого прошлого и живого будущего. Персонажи мифологизируются в рамке гомеровской «одиссеи» и догомеровской мифологии культурных героев: протагонист Глеб

© 2018 Вера Владимировна Котелевская. Ростов-на-Дону; Южный Федеральный университет.

Чумалов олицетворяет нового Одиссея, на архетипическом уровне – «мужа на свадьбе жены» (И.И. Толстой). Кроме того, с ним – хотя лишь отчасти – ассоциируются Геракл и Прометей, монологи которых вмонтированы в пьесу в качестве интермедий. В свою очередь, жена протагониста Дарья – это и анти-Пенелопа, и Медея (сюжетная линия утраты дочери). Проект русской революции трактуется Мюллером в характерной для модернизма двойной оптике футурологии vs. архетипизации. Греческие мифологемы подвергаются у него перековке и переплавке так же, как подвергается переделке и машинизации человек, трансформирующийся в homo laborans. Как авангардист и соцреалист, если следовать модели Б. Гройса[4], Мюллер участвует в создании проективного дискурса модерна, в котором архетипическое служит целям универсализации частного и коллективного исторического опыта и, в итоге, сакрализации профанного.

Место пьесы «Цемент» в творчестве Мюллера весьма показательно. С одной стороны, чужой, советский, материал позволял, в обход реалий ГДР и, соответственно, слишком пристального внимания цензуры эпохи Хонеккера, открыто выразить сомнение в эффективности расчеловечивающей «работы» социализма. С другой стороны, Мюллер предстает здесь – с барельефной отчетливостью – как участник, конструктор и одновременно критик утопического проекта. Концептуализация производственного сюжета, заимствованного у Ф. Гладкова, в мифологических категориях – не только дань эзопову языку. Античная трагедия и миф интересуют Мюллера с 1960–х гг. как структуры, которые отображают фатализм истории, в жерновах которой, по гегелевской логике, непомерно возвысившийся индивид неминуемо перемалывается во имя восстановления космического равновесия. В сакрализованной и нарративно необратимой структуре «архе», первособытия[5] Мюллер, очевидно, находит прецедент безальтернативного хода времени, позволяющий в XX столетии сполна ощутить его трагизм. Участнику большой Истории, проявившему слабость, непростительную рефлексию относительно «работы» этой машины, предлагается, например, выбор между возможностью быть убитым или убить себя по решению ревтрибунала: именно так построена коллизия пьесы «Маузер» (1970) («Тебя израсходовала работа / Ты должен исчезнуть с лица земли»[6]). Законы движения истории непознаваемы, и эта универсальная, трансцендентная сила выражена у Мюллера в анонимной партии хора. «Узнать, что такое человек»[7], до окончательной победы революции невозможно. Крик индивида «Я хочу это знать сейчас и здесь»[8] открывает новое, экзистенциальное, измерение мифа, разру-

шая его классическую структуру и задавая направление модернистской трансформации.

Мюллер историзирует миф и мифологизирует историю, привнося субъективность, которой не знала ни греческая архаика, ни классика, но которая уже ощутима в эллинистически-римском мире – в его сатире, религиозной эклектике, философских практиках «заботы о себе» (М. Фуко). При всех стилевых и мировоззренческих расхождениях, стратегии модернизации мифа следовали Т.С. Элиот, Дж. Джойс, Т. Манн, Б. Брехт, С. Беккет и др. Рассмотрим, как реализуется неомифологическая поэтика Мюллера на «соцреалистическом» материале.

Следует начать с того, что материал, положенный в основу «производственной» пьесы, уже содержал в себе мифологический потенциал. О «греко-советской стилистике» романа Ф. Гладкова писал О. Брик, остро критиковавший такой тип героизации:

> Гладков втиснул тему в готовый литературный штамп. Получился Глеб-Ахиллес, Глеб-Роланд, Глеб-Илья Муромец, но Глеба Чумалова не получилось. Форма задушила тему. Это грубая ошибка. […] Гладков сообразил, что от нашей советской литературы требуют одновременно двух диаметрально противоположных вещей: «героизма и быта», «прокламации и протокола». Требуют, чтобы Ленин был и Ильич и Петр Великий; Маркс – и Карл и Моисей; а Даша – и Чумалова и Жанна д'Арк[9]. […] Нетрудно подвести всех Глебов под Геркулеса. Но кому нужна эта греко-советская стилистика? Едва ли самим Глебам. Скорее тем, кто и советскую Москву не прочь обратить в «пролетарские Афины»[10].

О. Брик верно определил тенденцию к монументальной мифологизации, эпизации советского настоящего. В начале 1920-х гг. этот курс на «героизм и быт» еще отражал стихийно развивавшуюся неоромантику (Маяковский, Асеев, Багрицкий, Гладков), но, начиная с I Всероссийского съезда пролетарских писателей в 1934 г., определившего искусство как «высшую форму производства» (В. Кириллов) и обязавшего советского писателя следовать ценностям «осознанного коллективизма» и «трудового монизма» (А. Богданов)[11], отливка героических образов становится госзаданием, и она не может обойтись без производственных шаблонов.

К. Кларк, анализируя становление соцреалистического романа, подчеркивает, что героические события недавней истории канонизируются советской культурой, осмысляются «как ритуал»[12]. Формируются новая агиографиия, иконография. В некрологе Бухарина на смерть Свердлова («Правда», март 1919 г.) ушедший из жизни ге-

рой революции назван «железным человеком» – так вводится в обиход эпитет, описывающий прототип другого «стального» человека (несомненно, помимо Сталина, на которого ссылается К. Кларк, приходит на память и «железный Феликс»).

> Вскоре крылатые фразы и общие места «невыдуманной» большевистской риторики времен Гражданской войны (некролог Свердлову – отличный пример) отзовутся эхом в политической культуре 1930-х, когда отлитая в формулу биография Сталина станет функционировать как своего рода образец образцов для жизни настоящего большевистского вождя[13].

Действительно, как точно отмечает К. Кларк, «новый герой» уподобляется отнюдь не «пионеру» (frontiersman), а «былинному богатырю»[14]. Богатырский размах Глеба Чумалова – готового не только «жертвовать собой»[15], но и побеждать, – восстанавливающего завод с немыслимой энергией, творящего «чудеса» убеждения, воодушевляющего всех, от несознательных рабочих до бюрократов, делает его героем новой агиографии, оттесняя на задний план, например, более достоверно и натуралистично выписанного Короткова – протагониста другого производственного романа о возрожденном заводе («Доменная печь» Н. Ляшко, 1925).

Курс на героическую типизацию, таким образом, осуществлялся, с одной стороны, в воскрешении универсальных – мифических русских или инонациональных – структур[16], с другой стороны, в уподоблении социальных процессов производственным, в машинизации жизни. Эта техногенная мифология социализма ярко выражена в одном из кинематографических образов Дзиги Вертова, увековечивающих победу молодого социализма, – в гигантских молотобойцах, ритмично вбивающих в содрогающуюся землю свои орудия на фоне слаженной муравьиной возни трудящихся масс («Одиннадцать», 1928). Соединение неоклассицистской монументальности в пластике и архитектуре с бесперебойно мелькающим конвейером – тоже одна из устойчивых монтажных метафор Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом», 1929). Социалистическая «литература жизнестроения», нацеленная на то, чтобы «собирать человека, обращать его в орудие строительства, завинчивать в единый классовый таран», противопоставляется исторически отжившей – дворянской, пассивно-созерцательной литературе «жизне-познания»[17].

Переход от романтической героики, во главе которой непременно явлен «богатырь», супергерой, к изображению «собранного революцией человеческого материала», к «продвижке собранного человека революции»[18] сигнализирует не только о стилевой унификации со-

цреалистической литературы после 1930-х гг., но и о смене политического курса на тоталитаризм. Этот переход, как видится, и служит предметом тревожной рефлексии в первой версии «Цемента» Гладкова, где цена воскрешения завода – «слезинка ребенка» (смерть от голода брошенной в детдоме дочки строителей коммунизма Глеба и Даши Чумаловых), а финальное торжество омрачено партийными чистками и появлением новых отверженных (судьба Поли и Ивагина). Впоследствии писатель создаст несколько новых редакций романа, вычистив все орнаментальное, лирическое, метафорическое, все богатство речевых регистров[19] и сблизив роман с постепенно затвердевающим «цементом» соцреалистического канона.

«Осознанный коллективизм» новой, социалистической, истории и у Гладкова, и у Мюллера должен быть искуплен индивидуальной жертвой.

Вернувшийся с Гражданской войны слесарь Глеб Чумалов застает не только руины родного завода, но и руины собственной семьи. (Мюллер довольно точно следует за сюжетом претекста.) Новая Пенелопа – Дарья Чумалова – атакована «женихами», бело- и красногвардейцами: ее тело, поруганное первыми и добровольно отданное последним, осознано ею, в конце концов, как неотчуждаемая собственность. Женская эмансипация (героиня руководит женским комитетом и агитирует «баб» освободиться от семейного гнета), показанная через судьбу Дарьи в довольно драматичных тонах, вызывает скорее сострадание, чем энтузиазм. Развитие «семейного» сюжета пьесы движется, удивительно совпадая с вехами архесюжетов «муж на свадьбе жены» и «возвращение мужа», выявленных некогда И.И. Толстым. То, что «распад ценностей» (Г. Брох) старого мира проходит разломом именно через семью – пожалуй, одно из общих мест не только социалистической, но и всей позднемодерной литературы («Анна Каренина» Л. Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Будденброки» Манна, «Улисс» Джойса, «Лунатики» Г. Броха, «Изничтожение: Распад» Т. Бернхарда и др.). Для Мюллера это одна из центральных тем. В «Гамлет-машине» слом Истории, нечеловеческая усталость[20] тоже показаны через «семейный фотоальбом»: так называется первая сцена, где со свойственной Мюллеру жестокостью дан эскиз погребения-разграбления отца – несомненно, скрывающего за весьма условным фабульным Клавдием еще и лакановского символического Отца – и карнавального осквернения матери.

Итак, согласно И.И. Толстому, схема «возвращения мужа» содержит ряд сюжетных мотивов[21]. В пьесе Мюллера они прочитываются следующим образом.

Отлучка мужа. – «Муж уходит в обитель смерти».

Глеб Чумалов отправляется на войну. По возвращении, при первой встрече с Чумаловым, подруги жены называют Дарью «вдовой» (жив муж или нет, доподлинно было неизвестно). Ср. также реплики в начале пьесы:

> Это же Чумалов. Ты жив? […] Чумалов. Тебя черти что ли выплюнули[22]
>
> Считали хорошо. Четыре трупа. / Из крови их воскрес я[23].

Мотив «быстротечного времени» в стране смерти.

Вернувшемуся Глебу кажется, что мир за пределами «страны смерти» прежний, время словно остановилось в его отсутствие («И ты жива. И будто всё как прежде»[24]). Несоразмерность событийной плотности времени «мертвого» Чумалова и «живой» Дарьи очевидна: жизнь Дарьи без мужа (насилие – испытания разрухой и голодом – работа в женском комитете – история дочери и т. д.) рассказывается ею в довольно обстоятельной исповеди, тогда как Глеб молчит о пережитом.

«Онемение» возвратившегося из «обители смерти»: «Возвратившийся должен хранить глубокое молчание обо всем, что он видел и слышал».

Чумалов не рассказывает о своем фронтовом опыте, ограничивается лишь короткими эпизодическими репликами. Можно соотнести этот мифологический мотив с историческим опытом войн и катаклизмов XX столетия, с открытием посттравматического стрессового расстройства (ПТСР). Так, В. Беньямин писал о Первой мировой:

> С началом мировой войны заявил о себе процесс, который не прекращается до сих пор. Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу?[25].

Запрет похвальбы.

Обращает на себя внимание аскетичное самоумаление Чумалова как героя войны: убивать – это «работа», погибать – это «работа». Здесь реализуется устойчивый лейтмотив Мюллера, с очуждающей энергией повторяющего в разных текстах лексический лейтмотив «работа» (Arbeit). С особенной экспрессией – именно в силу настойчивого повторения и частичной десемантизации – он звучит в пьесе «Маузер». Однако и в «Цементе» ощутим «трудовой монизм», к которому призывали советских писателей в 1934 г. партийные идеологи. Когда, в частности, хоронят рабочего, погибшего в перестрелке с контрреволюционерами-казаками, Чумалов бросает фразу в скорбящую «массу»:

Товарищи, тут траур ни к чему,
Рабочий умер за свою работу[26].

«Муж возвращается изменившимся, ни жена, ни близкие его не узнают».

Действительно, Чумалова не сразу узнают машинист, подруги жены, заводской инженер Клейст, а Дарья реагирует на его появление холодно, как чужая, сразу переходя с ним на новый официально-деловой, производственный жаргон, как бы прочерчивая границу между ним и собой, отказывая ему и себе в интимном, семейном дискурсе:

Потом поговорим. И пусть тебя запишут
На рацион. Ведь дома у нас пусто. (уходит)[27]

Таким образом, сакральный код возвращения из «обители смерти» вполне точно воспроизводится Мюллером в реалиях советской истории 1920 гг. и, соответственно, в сюжете производственной пьесы. Однако это не единственный план, в котором реализуется неомифологическое мышление немецкого драматурга. Особого внимания заслуживает воспроизведение природно-циклической модели времени, свойственной мифу.

Сакрализованным объектом воскрешения (из мертвых) становится в пьесе не только вернувшийся с фронта протагонист, но и завод. Первая сцена под названием «Сон машин» показывает именно «мертвый» сон. Ржавчина, пыль, запустение, тишина – детали, в которых описывается остановленный на время военной разрухи и так и не запущенный завод. Он сравнивается с «могилой» (“Ein *Grab* ist ein Zementwerk”). Восстановленный завод в финале характеризуется в сакрально-витальных определениях (“auferstehen”, “wiederleben”). В жертву воскресшему заводу отданы дочь Чумаловых Нюрка, погибшие при обороне рабочие, ему должны быть переданы в финале и силы «возвращенцев»-перебежчиков. В разговоре Чумалова с Клейстом, инженером из бывших, дореволюционных, сотрудников, звучит поистине прометеевский пафос созидания (замыкающая сцену интермедия с монологом Прометея передает внутренний трагизм и постыдность предстоящей грязной «работы»):

Я думаю, достаточно высоко забрались
Товарищ инженер, смотри, твоя могила,
Завод цементный раньше был, по твоим планам
Из скал его мы высекли костями,
Но не для нас. Так что учись летать.
На небо следующий твой будет шаг. Иди
Иначе покажу тебе дорогу в ад.

Три года я носил его с собой
В моих руках и в черепе моем[28].

Коллизия мюллеровской пьесы выстраивается согласно амбивалентной логике смерти – воскресения, живого – мертвого, возвышенного – постыдного: она лишена, казалось бы, предзаданной соцреалистическим каноном прогрессистской исторической линейности. В одной из финальных реплик Чумалова-Прометея, возвещающих о том, что «из муки и смерти» возродились новые люди (“Sind wir nicht selber Menschen jetzt / In Qual und Tod zum zweitenmal geboren”), столько же торжества, сколько и страдания.

Метаморфоза исторического в мифическое была увязана в сознании Мюллера не только с революцией и строительством утопии, но и с пониманием ритуально-символической миссии театра *per se*.

> Сущность театра заключается в превращении. Смерти. И страх перед этим последним превращением объемлет всё, ему можно отдаться, на нем можно строить [спектакль][29].

«Диалог с мертвыми»[30] – еще одно мюллеровское определение театра. Сосуществование прошлого, настоящего и будущего, свойственное мифическому восприятию времени, характеризует и художественное время Мюллера, согласно которому, «нужно выкапывать мертвых снова и снова, ибо только у них можно добыть будущее»[31].

Примечания

[1] *Lehmann H.-Th.* Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008. 4 Aufl.
[2] *Hellebust R.* Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body // Association for Slavic, East European, and Eurasien Studies. 1997. Vol. 56. No. 3. P. 500–518.
[3] *Мюллер Х.* Цемент / Стихотворения / Пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: libra, 2016. С. 10.
[4] *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Stalin. M.: Ad Marginem, 2013.
[5] *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996.
[6] *Мюллер Х.* Маузер // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги: сборник / Пер. с нем. Сост., автор предисл. и коммент. В.Ф. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. С. 248.
[7] Там же. С. 247.
[8] Там же.
[9] Сохранена авторская пунктуация.
[10] *Брик О.* Почему понравился «Цемент» // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 88–90.

[11] Из стенограммы I Всероссийского съезда пролетарских писателей. – URL: http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2670.html.
[12] *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. London; Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
[13] Ibid. P. 73.
[14] Ibid.
[15] На близость Чумалова «идеальному герою» русского «героического сказания», указывает А. Лангефельд: *Langeveld A.* How Modernism Disappeared from Fedor Gladkov's Cement between 1924 and 1958 // Modernism Today / Eds. S. Houppermans, P. Liebregts. Amsterdam; New York: Rodopi, 2013. P. 127.
[16] В изобразительных искусствах это сказалось в неоклассицистских тенденциях, в формировании так называемого сталинского ампира.
[17] *Чужак Н.* Литература жизнестроения // Литература факта. С. 55.
[18] Там же. С. 56.
[19] На близость первой версии «Цемента» модернистской прозе 1910–1920 гг. указывают цитировавшиеся выше К. Кларк, А. Лагерфельд. Отечественный исследователь культуры О. Булгакова обращает внимание на старорежимную – чрезмерно аффектированную, изломанную, индивидуализированную – жестикуляцию Чумалова, на еще не осуществленные «контроль над телесными проявлениями» (с. 16) и синтез «военной и спортивной пластики» (с. 121): *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
[20] «Гамлет-машина», он же – метаперсонаж, «исполнитель роли Гамлета», рефлексирующий над пьесой и собой в пьесе, в частности, произносит: «Я больше не желаю есть пить дышать любить женщину мужчину ребенка зверя. Я больше не желаю умирать. Я больше не желаю убивать» (Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. С. 336).
[21] *Толстой И.И.* Возвращение мужа в «Одиссее» и русской сказке // Толстой И.И. Статьи о фольклоре. М. – Л.: Наука, 1966. С. 59–72.
[22] *Мюллер Х.* Цемент. С. 13–14. (Здесь и далее сохранена специфическая авторская пунктуация.)
[23] Там же. С. 37.
[24] Там же. С. 13.
[25] *Беньямин В.* Рассказчик // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц. Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. С 384.
[26] *Мюллер Х.* Цемент. С. 97.
[27] Там же. С. 18.
[28] Там же. С. 36.
[29] Цит. по: *Lehmann H.-Th.* Postdramatisches Theater. S. 75.
[30] Ibid. S. 116.
[31] *Linzer M., Ullrich P.* (Hg). Regie: Heiner Müller: Material zu *Der Lohndrücker* (1988), *Hamlet / Maschine* (1990), *Mauser* (1990) am Deutschen Theater Berlin. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und information, 1993. S. 190.

В.В. Сорокина

Русский революционный авангард в оценке западноевропейской критики XXI века

Интерес европейцев к литературе русского авангарда определился еще в 1930-е гг., когда под влиянием критики русского зарубежья начал формироваться научный взгляд на русскую литературу первой трети XX в. С тех пор эта тема остается одной из приоритетных в литературоведении Западной Европы. Изучение русского литературного авангарда всегда было связано с включением этого художественного явления в сравнительно-сопоставительный контекст западной культуры. Одни исследователи видели в нем извод романтизма, другие - истоки театра абсурда.

На разных этапах развития литературно-критической мысли второй половины XX в. внимание к русскому авангарду определялось общекультурными событиями времени. В 1950–1960-е гг., отмеченные значительным влияниям американской советологии, изучением русского авангарда стали заниматься те специалисты по русской литературе на Западе, которые старались избежать участия в идеологической борьбе, начавшейся вокруг соцреализма. Последняя треть XX в. – период наиболее пристального внимания исследователей к этому явлению – отмечен выходом работ, создавших научную базу для современного более детального анализа художественных произведений русского авангарда[1].

В сложившихся новых условиях западноевропейской русистики XXI в. эта работа была продолжена[2]. Среди специалистов, занимающихся проблематикой русской литературы первой трети XX в., укрепилось понимание важности достижений русского авангарда для развития литературы и культуры Запада. Это в свою очередь повлияло на углубление сравнительно-сопоставительного подхода к изучению произведений русских писателей, появилась необходимость уточнения понятий и определения границ явления. В связи со специфическими особенностями литературы эпохи авангардизма увеличилось количество работ со структурным анализом, использованием математических методов исследования словотворчества. Отдельные работы касаются вопроса контекстуальных отношений

© 2018 Вера Владимировна Сорокина. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

русского авангарда с литературой соцреализма и классической традицией, а также его связей с русским постмодернизмом.

Вследствие того, что до сих пор в науке не существует определенной теории и типологии авангарда, тем более русского, вопрос о понятии остается открытым как для отечественных, так и для зарубежных ученых. Не менее важна и проблема терминологического порядка, связанная с соотношением модернизма и авангарда как литературно-художественных явлений. Зачастую эти понятия или противопоставляются друг другу, или используются как синонимы, что особенно становится очевидным, когда речь идет о русском литературном авангарде, в отличие, например, от западного модернизма или русского авангардного искусства.

К началу XXI в. вопрос о времени появления радикальных новаторских течений в русской литературе был уже принципиально решен и отечественным, и западноевропейским литературоведением[3]. Сложившиеся в предвоенные годы и достигшие зрелости в первое послереволюционное десятилетие эти течения определяли ход литературной жизни вплоть до начала 1930-х гг. и эстетически во многом подготовили формирование социалистического реализма.

Тема завершения классической формы русского авангарда была предметом дискуссии еще в 1980-е гг. и в наиболее полном виде была представлена в исследовании Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда»:

> К концу 20-х гг. наблюдается более органическое развитие авангарда к деградационным формам, в том смысле, что он постепенно лишается своей утопической подоплеки и приближается к тому, что получило название «абсурда» - явления, которое можно констатировать по всей остальной Европе в это время[4].

Для большинства западных ученых окончание литературного эксперимента в русской литературе напрямую связано с формированием нового эстетического феномена социалистического реализма[5], который, по мнению патриарха западной русистики А. Ханзена-Лёве, вобрал в свою поэтику многие художественные формы левого авангарда[6]. В своем аргументированном анализе ученый опирается на широко известное исследование В. Паперного «Культура Два», вышедшее в США в 1985 г. и оказавшее влияние на отношение западной критики к русской культуре революционного авангарда 1920-х гг. Противопоставление «культуры Один», организованной горизонтально и центробежно (традиционной), «культуре Два», организованной вертикально и центростремительно (новаторской),

представляется в книге В. Паперного как оппозиция «растекания» «отвердению» и как неизбежное следствие одного после другого.

Решение вопроса о внешних границах русского авангарда в западноевропейском литературоведении повлекло за собой публикацию ряда работ, уточняющих понятия и предлагающих новые решения вопроса. Для Л. Геллера, профессора русской литературы Лозаннского университета, эпоха модернизма в русской литературе начинается с неоромантизма и символизма и заканчивается в преддверии социалистического реализма[7]. А в статье «Начала. К понятию модернизма как категории историко-литературной» его немецкая коллега Х. Любколь предлагает искать истоки европейского модернизма в эстетической системе романтизма[8]. Исследовательница на примере стихотворения немецкого романтика йенской школы К. Брентано «Если бы хромой ткач мечтал, то он бы ткал» показывает динамичную включенность текста как в романтическую, так и модернистскую поэтику. Автор, желая преодолеть «шероховатости терминологической неразберихи», предлагает изменить датировку модернизма, чтобы «проблемный случай» со стихотворением К. Брентано не представлялся как «непонятный анахронизм». Ей также хочется и впредь рассматривать модернизм не только в синхроническом, но и в диахроническом аспекте, вплоть до отказа от применения к понятиям «классицистическое», «романтическое», «реалистическое» и «модернистское» временных рамок.

Профессор олденбургского университета Р. Грюбель, автор книги «О границах модерна. Мысли и творчество Василия Розанова»[9] находит истоки модернизма в работах русского религиозного философа и публициста. Его творчество представляется исследователем как новаторское, направленное в будущее к символизму и авангарду. По мнению автора монографии, в произведениях В. Розанова устанавливается связь между концепциями М. Бахтина и теоретиками ОПОЯЗа.

Известный с 1980-х гг. как автор работ о европейском и русском авангарде профессор Х. Гюнтер предполагает началом русского авангарда итальянский футуризм, из которого в основном был заимствован терминологический инструментарий русских авангардистов, так как идеологически эти явления одного порядка:

> В терминологическом арсенале футуризма выражена известная предрасположенность к «модернистскому национализму», который проявляет подъем витальной энергии, вызванной техникой и войной, и стремится к политическому акционизму. Это же можно сказать и о русском авангарде. Благодаря конструктивистской ориента-

> ции многие художники легко могли идентифицировать себя с идеологией, которая основывалась на всеобщей идее строительства[10].

Помимо вопроса о начале русского авангарда для европейского литературоведения также актуальна полемика о составляющих его частях. Ученые спорят, какие направления в литературе и критике считать принадлежащими русскому авангарду, а какие нет. Исследователи отмечают значительную неоднородность экспериментальных течений, суть которых в общем сводится к конструктивистской и беспредметной линиям. В уже упомянутой работе Х Гюнтера отмечается:

> …при сопоставлении терминологии футуризма и русского авангарда бросается в глаза тот факт, что в симультанности преобладает временное измерение, в то время как в обоих разновидностях русского авангарда – в конструктивистской линии и линии беспредметной – доминирует пространственный аспект[11].

Особенно остро в этой связи встал вопрос о русском формализме, относящемся более к сфере литературоведения, чем собственно литературы.

Одни исследователи доказывают, что русский формализм – неотъемлемая часть русского авангарда, так как трудно отрицать близость раннего формализма с произведениями кубофутуристов, а также личные связи В. Шкловского, Р. Якобсона, Ю. Тынянова с В. Маяковским, В. Хлебниковым, А. Кручёных, Д. Бурлюком. Очевидно и общее предпочтение материального идеальному (звука смыслу) в работах формалистов и кубофутуристов[12]. Другие, наоборот, видят в этом литературно-критическом явлении признаки исключительно европейского литературного процесса, потому что, по их мнению, он послужил предтечей европейского структурализма. Русский формализм адаптировали к французскому интеллектуальному контексту, и, начиная с 1950-х гг., в исследованиях европейских ученых он представлялся как модернистское литературно-критическое течение[13].

На современном этапе развития европейской русистики по-прежнему актуальным остается вопрос о соотнесенности русского авангарда с литературным процессом в Европе. Многие европейские ученые приняли участие в международном проекте начала 2000-х гг. «Эксперимент свободы. Русский модернизм в сопоставлении с европейским», в основе которого лежит идея о том, что русский модернизм как макроэпоха, хоть и занимает свое место в эстетике европейского, должен рассматриваться в исследованиях как имеющий особое национальное развитие. В целях преодоления существующей в различных европейских исследованиях «тенденции к экзотике» исследователи выдвинули идею о необходимости освое-

ния потенциала русского модернизма на благо европейского и оценивать его в новом масштабе и в сравнительном аспекте. В связи с этим стали очевидна интеграционная направленность всех модернистских процессов, происходящих в Европе, что привело к отказу от бытовавшего ранее желания разграничивать проявление авангардистках течений в Европе и России.

К философским корням русского модернизма обращена входящая в проект статья академика геттингенской академии наук Х.-Ю. Герика «Восток-Запад: Достоевский, Толстой, Тургенев и Чехов в межкультурном контексте»[14]. Исходя из новаторской повествовательной техники, с помощью которой эти писатели создают свои работы, Х.-Ю. Герик исследует их воздействие на западноевропейское и англо-американское культурное пространство. В творческой манере Ф. Достоевского автор видит влияние на киноповествовательную технику, которая в основном базируется на необходимости разъяснения и «прямо ведет в Голливуд к образному языку Дэвида Линча». По мнению Х.-Ю. Герика, Ф. Достоевский стал крестным отцом многих авторов и кинорежиссеров: от Ф. Кафки через У. Фолкнера к Ф. Лангу и Б. Уальдеру.

В Л. Толстом авторитетный ученый видит влиятельнейшего баталиста всех времен, чья повествовательная техника покоится на особом эффекте очуждения. По его мнению, русский гений оказал воздействие на Э. Золя, Дж. Дос Пассоса, Э. Хемингуэя и Н. Мейлера. Даже жанр эпифании у И. Тургенева в воспоминаниях и чеховское художественное понимание настоящего момента создает ряд межкультурных полей, которые исследуются автором. Он пытается найти объяснение до сих пор непрекращающемуся успеху драм Чехова и обнаруживает специфику изображения эмпирического человека. В конце своего исследования Х.-Ю. Герик называет этих четырех авторов «стоящими у входа в модернизм» фигурами.

Европейские ученые отдают себе отчет в том, что русский модернизм представлен не только многообразием влиятельных течений в искусстве и культуре и яркими творческими личностями, но и целым рядом философов, теологов, художественных критиков и журналистов, создавших теоретический фундамент, на котором базируются художники в рамках эстетики европейского модернизма и постмодернизма.

Известный специалист по русскому символизму К. Эберт в статье «Символизм à la russe, или насколько европейский символизм был русским?»[15] обращается к культурно-теоретической системе русского символизма. По мнению исследовательницы, в противоположность своему европейскому «двойнику» русский модернизм не

ограничивался художественным совершенствованием стиля в литературе и искусстве, а представлял собой некий феномен, проникавший во все сферы жизни и ставший основой оригинальной философской мысли, проложившей себе путь между национальной традицией и европейским модернизмом. В основе ее заключений при этом лежит не только очевидная франкофильская тенденция оценки творчества В. Брюсова и германофильская склонность А. Белого и Вяч. Иванова. Исследовательница идет дальше и прослеживает развитие русского символизма «от художественного направления до мировоззрения», включая программные работы поэтического наследия Эллиса, рассматривавшего философские положения Ф. Ницше как основу европейского символизма. Оригинальной стороной позиции немецкой исследовательницы является интерес к проблеме восприятия на Западе символизма à la russe: понять его и как особый образ жизни, тяготеющий к европейской традиции, и как философию, вобравшую в себя разнообразные западные тенденции.

Разочарованные в «безучастном поведении Запада» русские символисты, такие, как Вяч. Иванов, снова обращаются к национальной традиции, в то время как другие, например, Д. Мережковский, остаются верными космополитической ориентации. В итоге К. Эберт утверждает, что русский символизм в своем стремлении к культурной революции сформировал некий образец поведения, который нашел отражение во всех сферах тогдашней жизни – философии, религии, даже политике.

Насколько глубоко исследовательский скепсис, тоска и чувство изоляции русского модернизма коренятся в теоретической мысли романтизма, показано в статье другого участника проекта профессора университета в Майнце Р. Гольдта «Романтическая религиозность искусства в дореволюционной России: ‹Заколдованный мир” в литературе, искусстве и философии»[16]. Автор противопоставляет религиозной утрате стремление романтизма к исконному смыслу, тоску по обновлению и ставит вопрос: если секуляризация российского общества очевидна, то что происходит с феноменом «оволшебствления»? Для анализа этого процесса используется принцип диахронического анализа на примере творчества Новалиса и А. Пушкина, с одной стороны, и Ф. Сологуба и А. Блока вплоть до кубофутуристов и дадаистов à la Гуго Балль, с другой. На синхронном уровне исследователь соотносит ощущение обманчивости свойственное восприятию произведений модернизма, и связанное с ним чувство «оволшебствления» во всех сферах духовной жизни России на рубеже веков.

В работе особенно подчеркивается стремление русских художников к «ресакрализации» в области философии (В. Розанов, П. Флоренский), искусстве (В. Кандинский, К. Малевич), музыке (И. Стравинский, А. Скрябин) и литературе (А. Блок, Вяч. Иванов) и вырисовывается многосторонняя картина отношений, соединений и взаимосвязей между русскими и европейскими модернистскими течениями.

В своем развитии русский авангард, по мнению западноевропейских исследователей, неумолимо должен был «переродиться» в социалистический реализм.

> Переход от авангарда к социалистическому реализму диктовался логикой развития идеи авангарда: созданием новой реальности, – а не уступками вкусам массового потребителя[17]

– полагает искусствовед Б. Гройс в своем обращении к читателям отечественного журнала «Вопросы литературы», где высказывает мысли ранее опубликованные в немецкоязычных изданиях. Известный искусствовед поясняет свою мысль:

> Как и авангард социалистический реализм считал современную эпоху «концом истории», наивысшей точкой развития человеческого общества, будущее виделось воплощением стремлений настоящего[18].

Существенная разница между социалистическим реализмом и авангардом, по его мнению, состоит в перемещении центра тяжести от «работы над базисом» на «работу над надстройкой», от прежнего проектирования технической, материалистической стороны действительности на создание нового человека. Если внешне социалистический реализм преодолел авангард, то в глубине он продолжает, развивает и завершает программу авангарда.

> Преодоление конкретно-исторического эстетизма авангарда означало не поражение его планов и проектов, а их продолжение и завершение в той степени, в какой они настаивали на отказе от эстетически созерцательного, от индивидуального стиля[19]

– заключает автор статьи.

Следствием неразделимости идеального и материального (абстракции и предметности) в авангардистском художественном процессе в конце концов происходит, как полагает доктор Т. Циммерман, плавный и глубинный переход к социалистическому реализму, который, в свою очередь, становится не только наследником старого реализма, но и продолжателем авангардизма как «тотальной» реализации сталинского представления о художественном творчестве. Исслдовательница убеждена, что

> скорее речь идет о самостоятельном художественном понятии, к которому были применены технические средства авангарда, но не в обнаженном виде, а в соответствии с принятыми нормами реализма[20].

Определению этого художественного понятия также посвящена работа профессора университета в Констанце И. Смирнова «Очевидность и слепота», в которой высказывается мнение, что с середины 20-х гг. XX в. начинается последовательное превращение постсимволизма во «второй авангард-», с одной стороны, а с другой – в зародыш тоталитарной культуры. Поражение визуальности проистекает, на его взгляд, из неопределенности бытия, особенно из трагического заблуждения личности, как, например, в «Отчаянии» В. Набокова, где центральный персонаж осознает свою схожесть с бродягой. Поздние авангардисты не уверены, в какой степени вербализация отражает то или иное явление; способно ли она преодолеть непрозрачность образности.

> Неочевидная очевидность, которая для второго авангарда означает негативную реальность или ошибочную субъективность, визуальной культурой образовавшегося тоталитаризма оценивается положительно[21].

Западное литературоведение, имеющее более длительную традицию изучения русского авангарда , чем отечественное, особенно пристально присматривается к категории «вещизм / беспредметность». Начало ему было положено в 1980-е гг. в рамках международного проекта «Глоссарий русского авангарда»[22]. В XXI в. за эту работу взялись ученые берлинского Свободного университета, где под руководством профессора Г. Витте был организован научно-исследовательский проект «Между вещью и знаком. Эстетический опыт в искусстве»[23], в котором противостояние знаковости и вещественности определялось как основная эстетическая концепция модернизма. Изыскания в этой сфере нашли логическое продолжение в изданном в 2008 г. «Венским славистическим альманахом» специальном томе «Опровергнутый предмет»[24], посвященном исследованию сложных взаимосвязей беспредметности и «вещизма». Наряду с работами, анализирующими творческую деятельность В. Татлина, А. Чичерина, Л. Лисицкого и других представителей художественного авангарда, в книгу вошли работы, посвященные семантической и лексической составляющей словотворчества, понимаемого как создание слова-вещи, где имя, образ и понятие были нерасторжимо слиты в единый организм, получивший обозначение «концепта».

По мнению А. Ханзена-Лёве, вся литература вплоть до концептуализма второй половины XX в. вышла из «кучи Плюшкина»:

> Эта «куча» растет из барочной суетности, приобретая гротесковые формы и размеры столкновения несоединимого, что в дальнейшем в авангарде реализовалось в контрастном монтаже и завершилось в конце всех авангардных направлений инсталляциями московского концептуализма[25].

В приложении к словесному искусству, считает ученый, эта «куча» была реализована в футуристическом вещизме и формализме как приеме. В то же время, исследуя предметную эстетику «будетлянства» Х. Гюнтер приходит к выводу, что истоки этого явления кроются в «аскетическом отрицании современной индустриализации вещи»[26].

О феномене «разрушения вещи» как основе парадоксального противостояния «вещизма» и беспредметности пишет Г. Витте в статье «Поврежденность вещи». Свой анализ автор строит на нескольких произведениях малой прозы 1920-х гг. В рассказе В. Катаева «Вещи» (1929) Х. Гюнтер отмечает реализацию аллегории суетности через избыточное перечисление порченых вещей, приобретенных персонажами на рынке («волнистое зеркало», «скрипучая тумбочка»).

> Эти испорченные вещи перекликаются с мотивом изношенности туберкулёзного Жоржика, вынужденного, как ломовая лошадь, тащить их на себе домой сразу после выхода из ЗАГСа с молодой женой[27].

На «вещь» как на одну из основных ячеек в поэтической системе В. Маяковского обращает внимание профессор мюнхенского университета И. Кукуй в специальном исследовании «Концепт “вещь” в языке русского авангарда»[28]. Автор выявляет определенную тенденцию в поэтическом мастерстве поэта. По его мнению, оставаясь в словаре языка В. Маяковского, семантическое поле понятия «вещь» со временем сужается. Это связывается с изменением взглядов писателя на задачи и методы поэтического творчества, что неизбежно повлекло за собой смещение не только идеологических акцентов, но и изменение семантики основных понятий. Осознавая двойственную природу данного языкового знака, В. Маяковский в процессе перестройки своего поэтического мировоззрения меняет полярность отношения к слову – от идеи «самовитого слова» к теории «литературы факта», и деформация концепта «вещь» отражает этот процесс наиболее отчетливо. Вещь, принадлежавшая ранее идеальной сфере бытия, частица мира, равная человеку в правах, по мнению ученого, перемещается в материальную сферу, становится объектом тенденциозной утилизации.

> Та революция духа, о которой мечтал В. Маяковский, которая должна была освободить вещи из плена мертвых имен, оказалась

> всего лишь распределителем социальных заказов: вещи Маяковского отныне находят свои имена в рекламе, а применение – в фактографических очерках ЛЕФа... Будучи последовательным в своем выделении вещи как сущностной единицы мира, Маяковский теряет заинтересованность в обнаружении подлинного бытия вещи, изменив творческую установку от футуристической «самовитости слова» к «меди проповеди» и «ста томах своих партийных книжек[29].

Начало распадения семантики вещи на две области – «идеального» и «вещественного», И. Кукуй прослеживает в русской литературе с середины XIX в. и приходит к выводу, что в русском модернизме попытка «приземленного» акмеизма свести эти две области в его противостоянии «возвышенному» символизму проходила на фоне апокалиптических представлений о конце текущего положения вещей:

> Это ощущение кризиса, заявленное уже в младосимволизме, с еще большей силой отразилось в утопии футуризма и попытке снятия противоречия «идеи» и «вещи»[30].

Развивая идею предметности в творчестве русского авангарда, И. Кукуй обращает внимание на переход от вещи к предмету в творчестве ОБЭРИУтов и философской рефлексии «чинарей». Крушение авангардной утопии «управления вещей» на рубеже 1920–1930-х гг. совпадает с общей исчерпанностью стилевых поисков исторического авангарда и приходом к новой фигуративности в изобразительном искусстве, кинематографу сталинских комедий и, в конечном счете, к социалистическому реализму, вначале объявленному как магистральное течение в литературе, а затем наложенному в качестве своеобразной масштабной сетки на всё советское искусство»[31].

Наиболее последовательно, по мнению западного литературоведения, идея беспредметности словесного искусства русского авангарда была воплощена в творчестве Д. Хармса. В статье доцента университета в Тампере (Финляндия) Н. Башмакофф «Разреженность и недовоплощенность материи в русском авангарде» обращается внимание на то, что на протяжении всего своего творчества, и в ранний (поэтический) и более поздний (прозаический) период, Хармс стремился проникнуть за пределы вещного бытия. Автор заглядывает в творческую лабораторию писателя и приходит к выводу, что

> он расщепляет «самовитым словом» косность оболочки осязаемого мира, пробивает брешь в материальном пространстве, для того чтобы заглянуть по ту сторону вещественности. Слова-сигналы, посылаемые поэтом в незнакомые пространства, «реверберируя», наталкиваются на

> недовоплощенные фигуры внутреннего строя вселенной, отправляемые звуковыми волнами из невещественных, мнимых миров[32].

Проблема «предметности/беспредметности» напрямую связывается европейскими учеными с вопросом о теоретических и практических истоках «литературы факта». Художники-конструктивисты, «изгнавшие изобретательность» из своих картин, заменившие ее «конструкцией» и провозгласившие переход от ложного и иллюзорного изображения мира к его материальному воссозданию, по мнению большинства исследователей, пробудили в писателях-фактографах желание объявить о кончине традиционного романа, о конце сюжета в пользу факта.

В книге итальянского ученого М. Заламбани с провокационным названием «Смерть романа. От авангарда до социалистического реализма»[33] исследуется феномен фактографии, появившейся на литературной сцене «как противоядие традиции, как предтеча «коммуникативно-идеологической» прозы, которая использует слово для выражения той реальности, которую зафиксировали современные технические средства, но при этом не забывая производить собственные «эффекты повествования»[34].

Уделяя больше внимания поэзии, чем прозе, по мнению М. Заламбани, литературный конструктивизм пытался применить к первой приемы второй, обобщая средства сюжетного построения, которые фактография категорически отвергала.

Исследовательница рассматривает «литературу факта» как промежуточный этап между авангардом и социалистическим реализмом. Эта литература представляет собой течение, в состав которого входят последние представители авангарда вместе с представителями формализма (областью интересов которых является чисто литературное знание) и некоторые литераторы, которые, как С. Третьяков, начав с производничества, приходят к социалистическому реализму.

Из проанализированного материала итальянский литературовед делает следующие выводы:

> Авангард как периферийное семиотическое образование зародился на краю, на границе семиосферы, на почве мятежа и отсутствия нормы; в дальнейшем он подвергся многочисленным преобразованиям, которые постепенно приблизили его к ядру (это и есть фактографическая стадия), а затем ядро поглотило и нормализовало его. На этом этапе утверждается победа соцреализма, который становится доминирующей семиотической системой[35].

Выводы М. Заламбани во многом созвучны мнению И. Кукуя, высказанном им в статье о романе В. Каверина «Скандалист»: «Зна-

чимость принципа несовершенного действия выводит роман из лефовской "литературы факта" в область более общей логики событий»[36], – и рождение новой сюжетной литературы становится ее альтернативой.

Среди общетеоретических и конкретно-исторических тем, связанных с литературой русского авангарда, особое место занимает творчество Д. Хармса как наиболее художественно законченного и выразительного явления, повлиявшего на развитие всей европейской литературы. Изучение его творчества в Европе имеет прочную традицию, практически не связанную с изучением творчества писателя в отечественном литературоведении XX в. Современные западные работы о писателе создаются под значительным влиянием написанных в 1980–1990-х гг. работ Ж.-Ф. Жаккара, в настоящее время заведующего кафедрой русского языка и литературы университета Женевы, ученика и преемника профессора русской литературы Ж. Нива.

В основе анализа творчества Д. Хармса, предлагаемого Ж.-Ф. Жаккаром, лежит идея о двойственной природе языковых явлений, предложенная Ф. де Соссюром и примененная к художественному тексту теоретиками структурализма. Она заключается в том, что произведение состоит из двух элементов, где первое означаемое – рассказанная история, воспринимаемая «обычным» читателем; и второе означаемое – сама литература как особая формы бытия языка. Автор либо пытается камуфлировать второе, т.е. «рассказ литературы о себе самой», создавая «реалистические произведения», либо делается попытка потеснить означаемое и расширить второе (прием) – тогда получается авангардное произведение.

Творчество Д. Хармса, полагает ученый, в значительной части представляет собой признание факта, что «системы изображения, созданные авангардом, включая его собственные, являлись лишь обманом, поскольку миф, который можно видеть, всегда шире непосредственно увиденного»[37]. У Д. Хармса этот эффект «обмана» создается на двух уровнях – философском и оптическом. Ж.-Ф. Жаккар доказывает, что если в начале литературной деятельности Д. Хармс имел широкий диапазон видения, то постепенно его видение начало сводиться к восприятию определенных деталей внешнего мира, которые, распадаясь на отдельные клочки, становились устрашающими. Здесь автор исследования усматривает причину гротескного изображения мира в его разорванности и хаотичности, о чем свидетельствует большое количество текстов Д. Хармса 1930-х гг., в которых повествование основывается на «видении под узким углом». Получается, что рассказчик не видит связи между последовательно описываемыми им вещами, что производит эффект комического хаоса.

Ж.Ф. Жаккар указывает на «столкновение словесных смыслов» как на центральный прием в творчестве Хармса и связывает его с философскими взглядами и поэтическими принципами, причем подчеркивает, что оно важно как для поэзии Хармса (на лингвистическом уровне), так и для его прозы (на структурном уровне)[38].

Творчески освоив накопленный за несколько десятилетий опыт модернизма, Д. Хармс предложил поэтику, способную качественно выразить смысл – в противоположность творчеству реалистического типа, которому остается довольствоваться лишь количественным выражением накопленных привычных значений. Письмо такого типа, как полагает Ж.-Ф. Жаккар, не способно пойти дальше, чем предмет, который оно описывает, и, следовательно, оно по определению всегда остается описательным и неполным (потому что мир бесконечен); слово же оказывается сведенным к разряду чистого означаемого, произвольным образом присвоенного этому предмету одними его «рабочими значениями».

Привести мир в первоначальное состояние («к нулю»), предшествовавшее его «разъятию рассудком, срастить с миром», стать одной из его частей – среди прочих, и при этом носителем всего его смысла – в этом представляется исследователю философская программа Д. Хармса. Выработка поэтической программы была предпринята писателем уже в 1930-е гг., когда осуществлялся его переход от поэзии к прозе. Ведь поэзия предполагает изображение бесконечности мира через его фрагментирование, что, очевидно, невозможно в прозе, предполагающей линейное повествование, поэтому и переход к ней совпал с переходом от «левой» авангардной поэтики к более классической.

В это время, по мнению ученого, произошла утрата организующего принципа, и это привело всё творчество Д. Хармса в область не только других форм, но и другой литературы, в которой чуть позже зародятся экзистенциализм и абсурд.

Отдельный исследовательский интерес на Западе вызывает тема отношения Д. Хармса к творческому наследию Ф. Достоевского. Ученые обращают внимание на перевернутое, гротескное, явно пародийное использование Д. Хармсом тем и сюжетов произведений Ф. Достоевского.

В статье «К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса («Елизавета Бам» и «Преступление и наказание)» сербские русисты К. Ичин и М. Йованович обращают внимание на то, что писатель

> демонтирует словесную структуру и перенятые у источника мысли, замечания и прочее в процессе создания нового словесного целого безо всякой мотивировки: то ли передает персонажам разных планов, то ли делает наоборот, строя реплику определенного героя из разного словесного материала произведения-прототипа[39].

По мнению исследователей, театрализация сюжета «Преступления и наказания» основывается на преобладании в нем игрового начала: герои «играют» друг с другом, в особенности Раскольников, Свидригайлов, Порфирий Петрович и Лужин. Они связывают этот художественный прием с «разного рода проявлением детскости»[40].

Отношение Д. Хармса к наследию Ф. Достоевского представляется ученым двойственным. С одной стороны, они полагают, что Д. Хармс был провидцем, и ему уже к концу 1920-х гг. стало абсолютно очевидным, что события, начавшиеся в 1917 г., приведут к всеобщей трагедии и поэтому ему претила мысль о идейном возрождении убийцы. Однако, с другой стороны, Д. Хармс высоко ценил творчество Ф. Достоевского, особенно его приемы парадоксального развертывания сюжета и парадоксальное в целом восприятие мира как феномена «двойственного». К. Ичин и М. Йованович проводят параллель между взаимосвязью Д. Хармса и Ф. Достоевского и теми связями, которые обнаружил в свое время Ю. Тынянов между Ф. Достоевским и Н. Гоголем.

> Хармсу удалось осуществить то же самое, что удалось автору «Села Степанчикова», - он создал «новое органическое единство» внутри пародируемого, комического мира, как это требовал тот же Тынянов в своей ранней статье о пародии[41].

В заключение авторы приходят к выводу, что в ходе эволюции поэтических систем пародийное переосмысление старых «классических» сюжетов и идей в итоге привело к возникновению литературы абсурда, родоначальником которой, наряду с А. Введенским, справедливо считать и Д. Хармса.

В статье доцента Белградского университета Е. Кусовац «Вопросы пространства в пьесе «Елизавета Бам» Д. Хармса» анализируется взаимодействие различных пространственных уровней. Исследовательница обращает внимание на столкновение всех одновременно представленных в произведении пространств (драматургического, сценического, космогонического и эсхатологического). В пьесе также противопоставлено внутреннее пространство (индивидуум) и внешнее – мир, государственное в лице Петра Николаевича и общественное в лице Ивана Ивановича.

> Д. Хармс еще раз подчеркнул неопределенность, безграничность, но и одновременность существования пространства/пространств во всех измерениях, постигаемых или непостигаемых человеческим разумом[42].

По мнению Ж.-Ф. Жаккара, поэтическое мастерство Д. Хармса не сводится только к пародированию:

> Отказавшись от причинно-следственной связи – «наказание без преступления», писатель с явным осуждением смотрит на свою эпоху. Он подхватывает, пусть даже порой в форме гротеска, вопросы и размышления Достоевского о вере, смерти, воскресении, чуде, бессмертии. Не давая советов, он выявляет то, что движет как им самим, так и героями Достоевского, а именно – метафорическое сомнение. Только в нем и таится надежда на утешение, ведь, по словам Хармса: «Сомнение – это уже частица веры[43].

В статье, посвященной анализу рассказа Д. Хармса «Старуха», И. Кукуй обращается к иной стороне творческого дарования писателя. По мнению автора, Д. Хармс к концу 1920-х. гг., в отличие от конструктивистской ветви русского авангарда, отказывается от опытно-научного подхода к изображению действительности в пользу «чистоты родника живого знания» и противопоставляет «условной незыблемости понятий» безусловную случайность потока жизни»[44].

Многослойность повествовательной структуры рассказа «Старуха», в основе которой лежит сложная образная вязь сновидения, наделение главного героя автобиографическими чертами, отведение трупу роли орудия преображения и проводника бессмертия позволяет автору сделать вывод, что Д. Хармс в этом произведении моделирует лингвистическое тело, должное, подобно Голему, избавить физическое тело автора от невзгод всех родов»[45]. В данной статье И. Кукуй развивает тему связи творчества Д. Хармса с романом Г. Майринка «Голем», которая уже поднималась в западноевропейской русистике в 1990-е гг.[46]

Исследование эстетической системы Д. Хармса связано с постановкой вопроса о «чистом/нечистом», с культом уродства, ошибок, нечистоты обыденной жизни в философских системах центральных представителей авангарда. Чистота представления о предмете, по мнению большинства авангардистов, может быть достигнута, только абстрагируясь от него, поэтому абстракция («беспредметность») становится единственным художественным средством, позволяющим постичь мир в его целостности и бесконечности, а значит, в его чистоте, поскольку не может быть и речи о пределах чистоты как во времени, так и в пространстве. С этой точки зрения всякий предмет

становится «нечистотой» поэтического порядка, поскольку он устанавливает пределы (именно те, которыми ограничен он сам) в том мире, который не должен был бы знать никаких предметов, - мире художественного изображения.

В творчестве К. Малевича, считает Ж.-Ф. Жаккар, чистота художественной формы является условием приближения к бесконечной реальности мира, что вполне соотносится с представлениями Д. Хармса, с той лишь разницей, что Хармс страдал от сознания того, что такой подход невозможен[47].

Внимание авангардистов к вопросам чистоты художественной формы в конечном счете привело Д. Хармса к созданию собственной концепции чисел, нашедшей свое выражение и в серьезных, и в написанных специально для детей произведениях. Числа для Д. Хармса имели двойственную природу: с одной стороны, они для него выражают математическую точность, а с другой стороны – мистическое начало. Присутствие в его творчестве числа как материального объекта стало основой для ряда публикаций на эту тему.

Профессор мюнхенского университета А. Нидербудде считает, что Д. Хармс не «вычисляет», а «считает» и, тем самым, выдвигает на первый план естественный ряд чисел и их потенциальную бесконечность. Исходная точка его концепции чисел – интуитивное постижение чисел из созерцания или временно́й последовательности счета.

> Для Д. Хармса счет как мысленное представление себе временной последовательности единиц – единственная возможность постижения времени: «Мы... смотрели на воду, ничего в ней не видели и скоро нам стало скучно... Мы загибали пальцы и считали, а что считали, мы не знали, ибо разве есть какой-нибудь счет в воде?» (Как легко человеку запутаться, 1940)[48].

Автор статьи отмечает, что Д. Хармс представлял счет как физическое, телесное движение – счет по пальцам и по предметам, которые тем самым служат как физически конкретные инструменты счета, поэтому действительность счета имеет у писателя игровой компонент. Частое применение счета в произведениях, ориентирующихся на детские считалки и в детских стихотворениях (считалки «Миллион», «Цирк Принтинпрам»). В них числа выступают как сами по себе бессмысленные, чисто инструментальные элементы счетного ряда, выполняющие лишь игровую функцию в последовательности представленного.

В творчестве Д. Хармса исследовательница усматривает проявление непосредственного слияния рассказа с темой бесконечности. Как счет не знает конца, так и конец рассказа может быть реализо-

ван только как прекращение или обрыв. Эту мысль автор доказывает анализом рассказа Д. Хармса «Выливающиеся старухи». По ее мнению, он построен как потенциально до бесконечности продолжаемый ряд событий, который может быть приведен как реализация основного принципа литературного абсурда, – ведь представление о мышлении бесконечного как возможности лежит в основе мысли о восприятии познания как бесконечного движения поиска, как бесконечного процесса.

> Подходящий для этого математический образ – это потенциально открытый в бесконечное числовой ряд[49].

Принципиально другое отношение к числам отмечается в творчестве В. Хлебникова. Автор отмечает, что для утопически-авангардного языкового мышления В. Хлебникова характерно оперирование знаками по определенным установленным правилам игры, находящие свое выражение в вычислении. Он производит замену слов языком чисел, что, по мнению А. Нидербудде, является

> утопическим проектом будущего и неотъемлемой частью языковых утопий, как и любых других утопий, не возможных к их реализации. Однако намерение соединить искусство вычисления и искусство слова по меньшей мере оригинально осуществлено В. Хлебниковым в «Досках судьбы»[50].

Это сложное для читательского восприятия и критического анализа произведение тем не менее стало предметом отдельного подробнейшего исследования на Западе: ему были посвящены три выпуска журнала «Russian Literature»[51].

На поиски нового языкового шифра в литературных изысканиях В. Хлебникова обращает внимание и Т. Циммерманн в известной работе о соотношении абстракции и реализма в искусстве русского авангарда. Автор считает, что иконизация буквы стала для В. Хлебникова компонентном идеограмматического заумного письма. За изобразительными экспериментами Хлебникова – включая и близкие художественные формы живописи и звукопись – стоит визуализация некоего «праединства» всех языков в идеографической последовательности: мысль – образ – звукопись. Через иконизацию и новую звуковую семантику отдельных букв он представлял неологическую заумь футуристов как дешифрованный код, отчасти следуя путем А. Белого, автора «Глоссалалии»[52].

Изучение творчества Д. Хармса на Западе имеет, как было показано, довольно долгую и насыщенную историю, в основе которой лежит давнее знакомство европейского читателя и ученого с его творчеством.

В то же время процессы осмысления творчества Д. Хармса и его влияния на отечественную литературу, как на неофициальную литературу советского времени, так и на последующую российскую, начинаются лишь в последней трети XX в., после того, как в начале 1970-х гг., открылся доступ к наследию Д. Хармса и других обэриутов.

В отечественном литературоведении творчество Д. Хармса и других представителей авангарда до сих пор не рассматривалось в контексте постмодернистского прочтения. Изучение связи русского авангарда с неоавангардистскими течениями второй половины XX в. остается приоритетом западного литературоведения.

По мнению цюрихского ученого Т. Гроба, проследить связь русского авангарда с литературой позднего времени довольно трудно, однако влияние его на европейскую литературу, особенно проявившееся через творчество Д. Хармса, очевидно просматривается в творчестве англичанина У. Голдинга («Повелитель мух») и француза Ж. Кокто («Ужасные дети»), которые реализуют хармсовский прием утраты детскости детскими образами.

> Номинальность детских образов проявляется в карнавализации и игровой деконструкции повествования. Его персонажи не знают что делать, что с ними происходит. До самого конца Хармс остается провокатором, пользующимся протокольным принципом построения своих текстов. Возможно, в этом содержится зерно его раннего, свободно-игрового детства, оставившего след на апокалиптической инфантильности его поздних прозаических произведений[53].

И. Кукуй предлагает вообще отказаться от практики применения понятий «ранний авангард» (модернизм) и «поздний авангард» (постмодернизм) и ввести в литературно-критический обиход понятие «внеисторический авангард»: ведь «перформатизм авангарда, выводящий на первый план фактуру вещи в ее разнообразных медиальных проявлениях, стал мейнстримом гиперязыка искусства конца XX – начала XXI в.»[54].

Подводя итог сказанному, можно подчеркнуть, что изучение русского авангардного искусства на Западе является оригинальным направлением европейской науки. В отличие от других периодов русского художественного процесса, в исследовании которых отечественные исследователи всегда имели явный приоритет, русские литература и искусство первой трети XX в., начиная с 1930-х гг. и по настоящее время, остаются предметом постоянного критического внимания европейских исследователей. Особенность современного этапа этого явления заключается не в противопоставлении литера-

туры русского авангарда литературе советской, как это было во второй половине XX в., а в сопоставлении ее с литературой европейской на синхронном уровне и изучение влияния русского авангарда на текущий европейский литературно-художественный процесс.

Примечания

[1] *Conio G.* Le formalism et la futurisme russe devant la marxisme. Problémes de la revolution culturelle. Lausanne, 1975; *Gassner H., Gillen E.* Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus. Cologne, 1979; *Hansen-Löve A.* Der russischen Formalismus: Methodologische Rekonstruktoin seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978; *Műller B.* Absurde Literatur in Russland: Entstehung und Entwicklung. Műnchen, 1978; *Grűbel R.* Russischer Konstruktivismus: Kűnstler Konzeption, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden, 1981; Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия // Wiener Slavistische Almanach. Sbd 21. Wien, 1988.

[2] Об этом подробнее см.: *Сорокина В.В.* Западноевропейская русистика в начале XXI века // Stephanos. 2017. № 6. С.115–129.

[3] Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М. 2000; *Зверев А.М.* Авангардизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 11–14; *Kraus P.* Originality of the Avantgard and Other Modernist Myth. Cambridge, 1988; L'avant-garde russe et la synthèse des arts / Ed. par Gérard Conio. Lausanne, 1990.

[4] *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l'Avantgarde russe. Bern. 1991. P.34.

[5] *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur der Sowjetunion. München, 1988.

[6] *Hansen-Löwe A.* Von der Dominanz zur Hierarchie im System der Kunstformen zwischen Avantgarde und Sozrealismus // Wiener Slavistischer Almanach. Wien. 2001. Bd. 47. S.7–36.

[7] *Геллер Л.* Существует ли эстетика безвластия? Об анархической слагающей русского модернизма // Schweizerische Beiträge zum XII Internationalen Slavisten Kongress in Krakau. Slavica Helvetica. August 1998. Bd.2. S.197.

[8] Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat / Barbara Aufschnaiter und Dunja Brötz (Hrsg.). Insbruck, 2004. S. 34–47.

[9] *Grübel R.G.* An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben. München, 2009. S. 216.

[10] *Гюнтер Х.* Терминология и идеология: итальянский футуризм и русский авангард // Russian Literature. 2010. Vol. 67. No 3/4. P. 360–361.

[11] Ibid. P. 360

[12] *Heller L.* Des signes et des fleurs, ou Victor Chklovski, Broder Christiansen et la "sémiologie formaliste" // De la littérature russe: mélanges en l'honneur de Michel Aucouturier. Paris, 2005. P. 201–215; *Derpetto C.* La question du formalisme moscovite // Revue des études slaves. Paris, 2008. Vol. 79. Fasc. 1–2. P. 87–101; *Smirnov I.* Evidenz und Blindheit // Wiener Slavistischer Almanach.

2012. Bd. 69. S. 411–426; *Jaccard J.-Ph.* Du futurisme au formalism: Chklovski en 1913: La résurrection du mot // Europe. Paris, 2005. No 911. P. 37–54.

[13] *Erlich V.* Russian Formalism: History, doctrine. 'S-Gravenhage, 1955; *Todorov T.* L'héritage méthodologique du formalisme russe // Todorov T. Poétique de la prose. Paris, 1971. P.9–31; *Hansen-Löve A.* Der Russische formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus Prinzip der Verfremdung. Wien; Köln,1978; *Aucouturier M.* Le formalisme russe. Paris, 1994.

[14] Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat / Hrsg.: Barbara Aufschneiter, Dunja Brőtz. Insbruck, 2005.

[15] Ibid. S.124–141.

[16] Ibid. S.184–197.

[17] *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда. // Вопросы литературы. 1992, № 1. С.54.

[18] Там же, С.57.

[19] *Groys B.* Traumfabrik Kommunismus // Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Frankfurt am Main, 2003. S. 58.

[20] *Zimmermann T.* Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 68. München, 2007. S. 321.

[21] *Smirnov I.* Evidenz und Blindheit // Wiener Slavistischer Almanach. 2012. Bd. 69. S. 416.

[22] Glossarium der russischen Avantgarde. Graz-Wien, 1989.

[23] Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischer Erfahrung in der Kunst / Hrsg. von Koch G., Voss Ch. Műnchen, 2005.

[24] Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit / Hrsg. A. Hennig, G. Witte // Wiener Slavistischer Almanach. Sbd 71. München, 2008.

[25] Ibid. S. 251.

[26] Ibid. S.42.

[27] Ibid. S. 61.

[28] *Кукуй И.* Концепт «вещь» в языке русского авангарда // Wiener Slavistischer Almanach, Sbd 77. Wien, 2010.

[29] Ibid. S.112.

[30] Ibid. S.127.

[31] *Kukuj I.* Das Auslöschen der Gegenstände und die Verwaltung der Dinge. Die Problematik der Dinglichkeit in der Poetik der Gruppe OBÉRIU // Wiener Slavistischer Almanach. Sbd 71. München, 2008. S. 398.

[32] *Baschmakoff N.* Разреженность и недовоплощенность материи в русском авангарде (Хлебников – Гуро – Чекрыгин) // Russian Literature. 2012. Vol. 71. No 3/4. P. 275.

[33] *Zalambani M.* La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista. Roma, 2003.

[34] Цит. по: *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к социализму (пер. с итал.) СПб, 2006. С.43.

[35] Там же. С.125.

[36] *Кукуй И.* Рождение романа из духа науки: «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» В.А. Каверина // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Ред. А. Вранеш, сост. Корн. Ичин. Белград, 2011. С.299.
[37] *Жаккар Ж.-Ф.* «Оптический обман» в русском авангарде: О «расширенном смотрении» // Russian Literature. Amsterdam, 1998. Vol. XLIII. P. 245
[38] *Jaccard J.-Ph.* De la réalité au texte: l›absurde chez Daniil Harms и Daniil Harms dans le contexte de la littérature de l'absurde russe et européenne; *Jaccard J.* Ph. Возвышенное в творчестве Хармса // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 34. Wien, 1994.
[39] *Ичин К., Йованович М.* К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса («Елизатета Бам» и «Преступление и наказание») // Wiener Slavistischer Almanach. Wien. 1998. Bd. 42. S.149
[40] Ibid. S.150.
[41] Ibid. S.156
[42] *Кусовац Е.* Вопрос пространства в пьесе «Елизавета Бам» Д. Хармса // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Ред. А. Вранеш, ред. сост. Корн. Ичин. Белград, 2011. С.244.
[43] Цит. по: *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: избранные работы о русской словесности. М., 2011, С. 250.
[44] *Кукуй И.* Феноменология тела: заметки к поэтике Даниила Хармса // Wiener Slavistischer Almanach. Wien. 2006. Bd. 57. S. 141.
[45] Там же, С.147.
[46] См.: *Grob Th.* Daniil Charms als 'mystischer' spätavantgardist. Eine verschlungene Annäherung an ein existetiell-poetologisches Konzeht des Paradoxen // Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava. Bern, 1993. Sept. S. 57–111.
[47] *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: избранные работы о русской словесности. М., 2011. С.341.
[48] *Нидербудде А.* Природа и значение чисел. Некоторые замечания о вычислениях, счете и множества чисел в русской литературе начала XX века // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. С.40
[49] Там же. С.42.
[50] *Нидербудде А.* Природа и значение чисел. Некоторые замечания о вычислениях, счете и множества чисел в русской литературе начала XX века // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. С.38
[51] *Хлебников В.* Доски судьбы // Russian Literature. 2008. Vol. 64, No 3/4; 2009. Vol. 66. No 3; 2010. Vol. 68. No 1/2 .
[52] *Zimmermann T.* Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. // Wiener Slavistischer Almanach. Sbd. 68. München, 2007. S.156.
[53] *Grob Th.* Daniil Charms' unkindliche Kündlichkeit // Slavica Helvetica. Bd. 45. 1994. S. 397.
[54] *Кукуй И.* Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Wiener Slavistischer Almanach, Sbd 77. Wien, 2010. S. 177.

ЗАПАД И РЕВОЛЮЦИИ – СОЦИАЛЬНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ

Т.Д. Венедиктова

Бытописание как политика: к интерпретациям классического реализма в XX веке

Спор о художественном реализме, не прекращавшийся в последние сто лет, имел и имеет в подоплеке извечный гуманитарный спор о том, как человек вносит в свою жизнь неповседневные, исторические изменения, в той мере, в какой вообще на это способен. В каком-то смысле это версия спора между душой и телом, поскольку на одной чаше весов - претензия разума на способность осуществлять революционные, масштабные, целерациональные действия, на другой – скептическое или откровенно подозрительное отношение к этой претензии и упорный поиск ей альтернатив. В проекции на эстетику и форму современного романа – это спор о функции и ценности описательного (несюжетного) компонента в повествовании, - точнее, компонента избыточно-описательного, загадочного в своей неявной функциональности.

Едва ли не первым этот вопрос поставил теоретически Роман Якобсон в маленькой статье «О художественном реализме» (1921) – в связи с той особенностью реалистического повествования, что наблюдаема «невооруженным глазом». Оно резко оплотняется «образами, привлеченными по смежности», что ведет к изобилию описательных деталей, как бы «лишних», поскольку не мотивированных сюжетно. Таким образом, отмечает Якобсон, создается эффект резкого остранения и, благодаря ему, – формальная, но неотразимо убедительная гарантия правдивости повествования. Освобождаясь от марева привычки, от вязкого тумана условностей, мы начинаем видеть жизнь как бы с пронзительной непосредственностью, – что Якобсон ассоциирует с «революционным» реализмом в литературе. Встает, однако, вопрос: почему именно этот куншток так охотно и упорно производится писателями XIX столетия и почему так востребован читателями? Этот вопрос у Якобсона остается без ответа, точнее, в ожидании ответа, поскольку в дальнейшей литературной истории он не снимается, а лишь усугубляется. Поскольку уже в на-

© 2018 Татьяна Дмитриевна Венедиктова. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

чале XX века тенденция, наметившаяся в реализме, становится программной в творчестве «модернистов», которые во всем остальном с предшественниками-реалистами резко не согласны. Вот идеал литературного письма как его формулирует Вирджиния Вулф:

> Мозг получает мириады впечатлений - банальных, трагических, летучих или врезающихся будто железным острием. Они несутся со всех сторон, как бесконечный поток неисчислимых атомов и, выпадая в осадок, образуют и переустраивают жизнь понедельника или вторника; самое важное при этом оказывается уже не там, где ожидалось; поэтому, если бы писатель был свободен, а не раб, и руководствовался бы собственным опытом, а не условностями, не было бы ни сюжета, ни комедии или трагедии, ни любовного интереса или драмы в общепринятом понимании и стиле; быть может, ни одна пуговица не пришивалась бы так, как пришивают ее портные на Бонд стрит[1].

В той мере, в какой «мириады» атомов-впечатлений замечаются (пишущим и читающим) в их микроэффектах и в совокупном косвенном воздействии, трансформируется вся система восприятия текста, и «самое важное… оказывается уже не там, где ожидалось». Иначе говоря, происходит нечто потенциально и нешуточно революционное: предметом вопрошания или даже отрицания становится и система жанровых ожиданий, и весь строй привычных представлений, включая представление о порядке пришивания пуговиц.

Свой эстетический радикализм Вулф ни в коей мере не сближает, тем более не отождествляет с радикализмом политическим, да и в других версиях постановки проблемы, предлагавшихся на протяжении XX века, эти позиции выглядели как далекие друг от друга и даже взаимоисключающие.

К этой проблематике обращался, например, Д. Лукач в статье «Рассказывать или описывать» (1936). Разбухание романного повествования за счет подробностей, которые затмевают и вытесняют сюжетное действие, он объяснял природой современной социальности: усложнились отношения индивида с сообществом (группой или классом), отсюда – разрастание толщи посредующих практик, нарастание дистанции между частным существованием и общим законом жизни, к пониманию которого, еще по Аристотелю, должен выводить сюжет (действие, подражающее жизненной необходимости). В отсутствие у писателя должной силы прозрения – как подняться над рутиной жизни, и держащейся мелочами, и скомпрометированной ими, - как преодолеть рамки субъективного частного мнения? Буржуазный художник, полагает Лукч, вязнет в подробностях, ограничивает себя тоскливой статикой настоящего. Недостаточность «подлинного познания движущих сил общественного развития» оборачивается тотальным капитулянтством и примирением

с действительностью. Впрочем, наличие «подлинного познания» в виде вооруженности революционной доктриной тоже ничего не гарантирует, что самому Лукачу становится, как кажется, трагически ясно в ту самую пору, в середине 1930-х годов, когда он пишет свою статью в Москве[2].

Бертольд Брехт, в отличие от Лукача, не склонен противопоставлять реализм «буржуазному» художественному экспериментаторству, но завороженность описательной деталью он ассоциирует лишь с тем видом реалистического письма, что отказывается иметь что-либо общее с революционной мыслью. В небольшой заметке «Нечто: к вопросу о реализме» Брехт рассказывает о собственной, с рядом коллег, попытке в начале 1930-х годов сделать фильм об отчаянном положении берлинских безработных и о коллизии с цензором, которого смутил их жесткий, объективный социальный анализ, осуществляемый средствами кино. Цензор, однако, оказался неожиданно умным человеком и обвинил создателей фильма не в посягательстве на политические устои, чего можно было ожидать, а в слабости художественного решения: в недостаточной детализации, в стремлении изображать не отдельного человека, а обезличенный тип, в подмене полноценно эстетического подражания жизни социальной теорией более чем определенной направленности.

> Уходя домой, мы не скрывали своего уважения к цензору. Он проник в существо нашего произведения глубже самых благожелательных критиков. Он прочитал нам небольшую лекцию о реализме. Правда, с полицейской точки зрения[3].

Реализм здесь трактуется двояко: ассоциируется, с одной стороны, с преданностью критическому познанию (способному стать основой коллективного действия) и, с другой стороны, с преданностью эстетическому иллюзионизму (охранительной практикой, апеллирующей к индивидуалистической привычке). С полицейской точки зрения, естественно противоположной точке зрения самого Брехта, реализм – искусство, озабоченное социальным лишь в той мере, в какой эта забота согласуется с конформностью, потому оно и прячется от остроты революционного тезиса под уютный зонтик самодостаточной художественной детали, бытописательской и/или психологической.

Линию критики реалистического жизнеподобия как производного от конформизма продолжат в 1960-х гг. Ролан Барт, Юлия Кристева, Филип Соллерс и другие идеологи новой волны революционаризма. Обилие подробностей, которые как бы самодостаточны, поскольку «сверх-информативны», все они также склонны объяснять заботой о создании «референциальной иллюзии» (это понятие вводит Барт в эссе “Эффект реальности”, 1962), а актуальность этой иллю-

зии – политической позицией пишущего, именно: бессознательным «сговором» с господствующей идеологией. В связи с этим под «огонь критики» попадает категория эстетического, – что способствует постепенной, но все более последовательной и серьезной ее переоценке.

Обозначенная выше линия преемственности критической мысли очень влиятельна в XX веке, но у нее имелись и альтернативы. Э. Ауэрбах, развернув в «Мимесисе» (1946) масштабную панораму усилий литературного вымысла подражать жизни, заканчивает свой труд довольно неожиданно: в качестве апофеоза он разбирает фрагмент из романа «К маяку» В. Вулф. Это момент, едва ли не произвольно взятый (сцена, в которой миссис Рамзи вяжет носок и примеривает сынишке), прописан в мельчайших подробностях и вне какой-либо подчиненности сюжету. Ауэрбах фактическим повторяет нарративный жест Вулф в собственном сверхподробном аналитическом разборе фрагмента и настаивает на том, что в этом заключен важный смысл. На последней странице «Мимесиса» мы читаем:

> …еще далеко до времени, когда люди станут жить на земле совместной жизнью, однако цель уже видна на горизонте; а яснее и конкретнее всего она выступает уже теперь в адекватном и непреднамеренном изображении внешней и внутренней действительности, произвольно выбранного мгновения в жизни разных людей[4].

Что же это за новый идеал совместной жизни? О какой гуманистической, социальной задаче – которую ставит перед собой «современная» литература и которая, похоже, не могла быть поставлена раньше – здесь идет речь?

Эксплицировать эту альтернативную, но тоже по-своему революционную логику берется Жак Рансьер – философ, наследующий, но отчасти и оппонирующий радикализму «шестидесятников» и охотно использующий литературные тексты как полигон развития собственной мысли. Не будучи литературоведом, он ни в малейшей степени не интересуется тонкостями различения «измов», -- скорее динамикой и внутренней вариативностью культуры. Но и нас она не может не интересовать.

Базовым для мысли Рансьера является различение трех режимов существования искусства: он сам определяет их как этический, репрезентирующий (или иначе миметический) и эстетический. Привязка режимов к историческим эпохам условна, – с тем же успехом их можно рассматривать как сосуществующие во все времена. Важно, что в рамках этического режима искусство оценивается с точки зрения соответствия идеалу справедливости (правде), а в рамках репрезентирующего – с точки зрения соответствия тому, что есть (истине). В обоих режимах литература востребована как вместилище ценностей и представлений-фреймов (об этической норме и об истинном знании), разде-

ляемых сообществом, поэтому заведомо авторитетных. Эстетический режим входит в силу со второй половины XVIII в. (фактически, это аналог «современности») и от двух ему предшествующих отличается ставкой не на структуры предзаданных нормы и истины, а на структуры опыта. Последний включает в себя как поверхностные, так и глубинные (в кантовской логике, априорные) формы, в которых всякое наше знание незаметным образом укоренено. Строй культуры в целом определяется порядком распределения или разделения чувствуемого ("partage du sensible"). Изменения в этом порядке подразумевают и влекут за собой революционные культурные сдвиги, хотя не обязательно сопровождаются ощущением резкой новизны - новизна осознаваема не иначе, как пост фактум[5]. Так или иначе, подлинное обновление жизни происходит не на уровне яркой героики всемирно-исторических актов, а на уровне тончайшей, малозаметной, но тем глубже воздействующей перестройки культуры чувств.

Литературное слово сохраняет в числе своих функций охранительную (в отношении господствующего порядка), которую можно также назвать полицейской или идеологической, но она дополняется не менее важной функцией, которую Рансьер называет политической. Политика в данном случае не имеет ничего общего с выражением групповых интересов и позиций. По Рансьеру, наоборот: чем текст менее тенденциозен, чем он менее одержим эксплицитной социальной проблематикой, тем более политичен. Дело политики (демократической), с его точки зрения, – попечение о равнодостойном представительстве опыта разных субъектов, притом не только на уровне осознанных взглядов, предписаний и доктрин, но и на уровне отображения чувствуемого. И именно в этом смысле эстетика, работа художественной формы оказывается глубоко политична, а литература - по-новому интересна.

Реалистическая проза, как ее трактует Рансьер, обнаруживает не глухоту, а напротив, повышенную чуткость к культурному революционаризму «современности». За счет чего же? Прежде всего за счет отказа отличать будничное от экстраординарного, за счет сосредоточения на элементарном, «молекулярном» уровне контакта с миром – на «встрече в былинкой травы, завихрением пыли, блеском ногтя, лучом солнца»[6]. Усилие воссоздать «жизнь обычного сознания в самый обычный день», без видимых даже попыток подчинить изображаемое полнозначной сюжетной конструкции, – и даже программное совпадение высшего достижения художника с «безразличным ропотом жизни, лишенной значения»,[7] – на взгляд Рансьера, отнюдь не симптом социальной пассивности. Микроскопизация художественного видения говорит не о погруженности в элитаристские формалистические забавы и не о капитуляции перед буржуазной идеологией, а о последовательном освоении субъекта-

ми литературы – писателем и читателем – новых форм внимания: внимания к индивидуальному опыту через текст и к тексту через опыт его индивидуального восприятия. Работа литературы в контексте эстетического режима видится в том, чтобы бесконечно расшатывать, расщеплять, растворять и открывать обновлению сложившиеся связи между словами и вещами, косвенно влияя на сложившееся распределение чувствуемого, создавая предпосылки для его возможного перераспределения. Основная цель литературы - не научение правилам жизни и не подражание ее законам, а обеспечение внутренней пластичности, которую европейский человек осознал в себе и которую научился ценить лишь в Новое время.

Логика, развиваемая Рансьером, разумеется, не беспроблемна, – напротив, в высшей степени проблематична. Можно сказать, что французский философ продолжает в современных условиях теоретический «проект», сознательно инициированный модернистами: поиск теоретического синтеза эстетики и политики, вопрошание границ личного и публичного, революционного и консервативного – в искусстве и средствами искусства. Как в начале XX века, так и в начале XXI-го опасному обаянию авторитаризма противостоит по-своему не менее рискованный культ радикальной демократии или пост-демократии, – вопрос не снят, не закрыт, что и побуждает к новым и новым его переформулировкам.

Примечания

[1] *Wolf V.* Modern Fiction// The Common Reader. N.Y., 1925. P. 212–213.

[2] Противоречивость позиции Лукача исследует Жак Рансьер в статье «Вымышление времени» (Fictions of Time), включенной в сборник «Рансьер и литература» (Ranciere and Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

[3] *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/1. М.: Искусство, 1965. С. 310.

[4] *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевроейской литературе. М.; СПб: Университетская книга, 2000. С. 462.

[5] Ср. сходную парадоксальную мысль В. Беньямина о том, что новая чувствительность опробуется и культивируется наиболее эффективно в модусе расслабленном, рассеянном, и важны в этом процессе не так авангардистские инсайты, как тиражирующие их популярные практики: «Развлекательное […] искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия», – мы замечаем, что решение новых задач стало привычкой, когда оказываемся способны решать их в «несобранном состоянии». (*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 61).

[6] *Rancière J.* The Politics of Literature. Cambridge: Polity Press. 2011. P.40.

[7] Ibid. P. 25.

О.Ю. Панова

«Рожденная революцией»: афроамериканская литературная теория и наследие эпохи шестидесятых

История негритянской словесности США с первых известных памятников (1740–1760-е гг.) насчитывает более двух с половиной столетий; первые опыты ее научного исследования относятся к 1930–1940-м гг. – ко времени становления литературоведения в США как науки и университетской дисциплины. Вернон Логгинс в монографии «Негритянский автор: его развитие в Америке» (1931)[1] констатировал рост художественного потенциала, расширение тематического спектра негритянской литературы, особенно в 1920-е, отмечая вместе с тем недостаточную ее зрелость, узость кругозора и ученический характер. Вскоре появляется книга «Современный негритянский роман: исследование расовых отношений» (1936)[2] негритянского литератора и преподавателя Ника Аарона Форда, самокритично оценивавшего достижения черной литературы как «пока еще невеликие, но многообещающие»[3]. В1946 г.Мэрион Старлинг была защищена диссертация, посвященная повествованиям рабов, которую научное сообщество заново открыло только в1980-е гг[4]. Классической монографией, до сих пор не потерявшей своего значения, стал историко-литературный труд Роберта Боуна «Негритянский роман в Америке» (1958)[5]. Но все же до 1960–1970-х гг. исследования черной литературы носили спорадический и разрозненный характер, и главным способом рефлексии оставались литературная критика и рецензии.

1960-е годы стали рубежом, за которым начинается новая эра в истории американских негров. Движение за гражданские права перерастает во вторую расовую войну[6] и «черную революцию» в Америке; итоговое радикальное изменение баланса сил в межрасовых отношениях и создание афроамериканистики (Afro-American studies) обеспечили условия для «поточного производства» интеллектуальной продукции. Помимо количественного роста (который с середины 1960-х идет по экспоненте), происходят глубокие качественные изменения в установках и методах исследования в результате радикальной смены всей парадигмы мышления. По инерции

© 2018 Ольга Юрьевна Панова. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук. Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 18–012–00241А «История афро-американской литературы XVIII–XX вв.».

в 1960-е еще появляются работы прежнего типа – как, например, монография Дэвида Литтлджона, где автор явно выражает растерянность перед лицом все возрастающей агрессии и начавшейся «расовой войны» в черной литературе[7]. Однако дух эпохи передают эссеистика и книги черных авторов-шестидесятников, которые отличает революционная экстремистская риторика, активизм (militancy), высокая степень идеологизированности и тенденциозности. Главной ценностью становятся расовая гордость, в крайнем варианте – сепаратистские устремления. Как черная литература, публицистика, социальные практики[8], так и исследования 1960-х–первой половины 1970-х гг. отмечены выраженной тенденцией к мифологизации и политизированностью. Именно в таком ключе работают «шестидесятники» – Мерсер Кук, Стивен Хендерсон, Нейтен Хейр, Гарольд Круз, Ларри Нил, Э. Гейл, Дж. Кент и др.

Главным фактором, определившим интеллектуальный климат 1960–1970-х гг., было Движение за черное искусство (Black Arts Movement – BAM), «отдел по культуре» политического Движения за власть черных (Black Power Movement)[9], осуществлявший «культурную революцию». Оно возникло около 1965 г. на основе ряда группировок черных художников и интеллектуалов первой половины 1960-х, в том числе радикального объединения «На страже свободы» (On Guard of Freedom, осн.1960), творческой мастерской «Умбра» (Umbra, осн.1962) в нижнем Манхэттене, Писательской гильдии Гарлема (Harlem Writers Guild) при участии Рона Каренги. «Отцом идеи» Движения за черное искусство как «филиала» движения «Власть черных» считается Лерой Джонс (Амири Барака).

Движение за черное искусство просуществовало до середины 1970-х гг., задав вектор афроцентризма для штудий рубежа тысячелетий. В 1967–1968 гг. радикальный активист и преподаватель Говардского и Сан-Францисского университетов Нейтен Хейр (Nathan Hare)[10] создает программу «черных исследований» (Black Studies) и журнал «Black Scholar» (осн. 1969)[11]; На рубеже 1960–1970-х гг. оформляется концепт «черной эстетики» (Black Aesthetic)[12]. Важно, что парадигма афроамериканистики, заданная в 1960-е годы, была выработана преимущественно активистами-литераторами, публицистами, литературными, театральными и художественными критиками (Ларри Нил, Лерой Джонс (Амири Барака), Джон О. Килленз, Майя Анджелу, Никки Джиованни, Соня Санчез, Гвендолен Брукс, Дэвид Хендерсон и др.), а также идеологами и политиками (Малькольм Х, Мулана Каренга, Рон Каренга) и лишь отчасти учеными-гуманитариями (Г. Круз). В силу этого мифологизм, образность, ассоциативность и прочие элементы художественного мышления вошли «в

плоть и кровь» афроамериканских штудий. Интеллектуалы-активисты объявили создание идеологически выдержанной черной культурной традиции важнейшим пунктом революционной повестки дня. В манифесте «Движение за черное искусство» Ларри Нил пишет:

> Когда мы говорим о «черной эстетике», имеется в виду несколько вещей. Во-первых, мы предполагаем, что уже существует основа для такой эстетики. Суть ее заключается в афро-американской культурной традиции. Но черная эстетика шире этой традиции. Она включает все полезные элементы культуры стран третьего мира [13].

В манифесте Л. Нила заявлены цель и методы создания «черной эстетики». Цель–«власть черных», «самоопределение, статус нации и государственность» (self-determination and nationhood), поскольку «черная эстетика» – часть борьбы за «власть черных». Средство достижения цели – культурный сепаратизм: создание герметичной черной культуры и разрыв с культурой «расистского Запада»:

> Движение за черное искусство предлагает радикальный пересмотр западной культуры и эстетики, создание собственной символики, мифологии, критики и иконологии[14].

Несмотря на декларированное наличие традиции, черная революция сталкивается с дефицитом «материала» в культурной истории американских негров, который можно было бы использовать для производства «икон» и культовых фигур. Разочарование и гнев в адрес несостоятельных негритянских литераторов звучат в знаменитом эссе Лероя Джонса «Миф о негритянской литературе» (1963)[15]. В 1960-х гг. определяются два основных подхода к прошлому – либо предаются анафеме «расовые предатели» (ренегаты, соглашатели), либо отыскиваются и осовременяются предшественники, причисляемые к лику героев революции. Иногда возникал и промежуточный вариант «попутчика», сочетавшего «идейно верные» ценности с заблуждениями или слабостями.

Заветы радикального «черного национализма» 1960-х легли в основу афроцентристского подхода, определившего облик современной афроамериканистики. Афроцентристский вектор легко прочитывается в постшестидесятнических исследованиях: это тенденция к отделению черной культуры США от «белой» и объединению с культурой Африки и «черной диаспоры», поиск «африканизмов» и «африканских корней» – «основы» черной культуры, изобретение «исконной черной традиции» (black vernacular), создававшейся и развивавшейся по собственной логике на равных с «белой», европейско-американской культурой и параллельно с ней. «Родимым

пятном» шестидесятых стали воинственный дух и реваншистские настроения; этот дух хорошо передан в заглавии монографии Дж.Э. Джойс «Воины, колдуны и священники: к определению афроцентристского литературоведения»[16].

Афроцентристский вектор, окончательно оформившийся к середине 1970-х, стал оригинальным «брэндом» современной афроамериканистики; во всем остальном афроамериканские исследования со второй половины 1970-х идут в полном соответствии с общей логикой левой постструктуралистской / постмодернистской гуманитарной парадигмы. Мультикультурализм, постколониальные и транснациональные, гендерные[17] и «квирные» исследования, словом, весь широкий спектр «рессентимента» был оперативно инкорпорирован афроамериканистикой. В 1980-е гг. с ослаблением пассионарности и тяги к бескомпромиссной «чистке рядов» окончательно побеждает установка на расширение «черного канона» и максимальное включение в него дошестидесятнических авторов – через реинтерпретацию и «подгонку» их творчества под критерии «афроамериканскости». Так, либерально-христианские активистки рубежа XIX–XX вв. (Ф.Э. Уоткинс-Харпер, П. Харпер) становились феминистками, радикальные аболиционисты М. Делани и Г.Х. Гарнет – черными националистами, усматривалось сходство между творчеством современных писательниц – «сознательных бойцов гендерного фронта», и первыми литературными опытами романисток середины XIX в. (Гарриет Э. Джейкобс, Гарриет Уилсон) и т. п. В текстах XIX и даже XVIII вв. отыскиваются «африканизмы», «влияние фольклора», «расовая компонента» (blackness) при этом они отсекаются от «материнского древа» европейско-американской традиции Просвещения и романтизма.

В 1980–1990-е гг. главный вектор афроамериканистики направлен в ту же сторону, что и постколониальные исследования; основные понятия постколониализма активно вводятся в обиход – «гибридная идентичность», «травмированность историей», «воображаемые сообщества» «креолизация», «двухголосие», изучение «языкового сознания», «речевых актов», транснациональный подход», противопоставленный «национальной интерпретации» черной литературы и т. д. Разработки наиболее влиятельных афроамериканистов в 1980–2000-е (Г.Л. Гейтса, Х. Бейкера, Р.Б. Степто, У.Л. Эндрюса, В. Карреты), указывая путь массовой университетской науке, идут в том же направлении, что и работы англо- и франкоязычных теоретиков постколониализма (Б. Андерсон, Г. Спивак, Э. Саид, Х. Бхабха, П. Гилрой, А. Мемми, Э. Глиссан, Ш. Бонн, Ж-М. Мура и др.).

Феномен сращения постструктуралистско-постмодернистских методик и левого активизма, усиление их влияния (если не сказать диктата) в «поле литературоведения» время от времени вызывало критику в американских интеллектуальных кругах. Еще в середине 1990-х гг. Г. Блум в предисловии к книге «Западный канон» назвал этнические, гендерные и «квирные» «штудии» вкупе с неомарксизмом и «новым историзмом» «школой рессентимента» (использовав ницшевский термин «ressentiment», т.е. «реванш») и указал на их общую черту: все они являются более и менее явной формой социально-политического активизма и ставят ангажированность выше принципов научного исследования. «Школа рессентимента» стремится изменить «западный канон» за счет включения в него авторов, принадлежащих расовым, гендерным, классовым, сексуальным и проч. меньшинствам, мало заботясь при этом об их художественных достижениях, а также за счет дискредитации «западного канона» как основанного на расистских, «сексистских» и т. п. ценностях. Г. Блум замечает:

> Мнение, что можно помочь униженным и обездоленным, читая кого-то из них, вместо того, чтобы читать Шекспира, – это одна из самых странных иллюзий, порожденных нашей системой образования[18].

Но эта «иллюзия» активно и с полным пониманием прагматики насаждается «реваншистами» эпохи постмодерна. Пересмотр и изменение баланса сил (Шекспиру и Мильтону придется потесниться для включения политкорректных авторов) в пределе должно вести к демонтажу канона и созданию нового.

Вопреки политкорректной «охоте на ведьм», не прекращающейся в университетах[19], Г. Блум – не единственный, кто выступает в защиту традиционного «западного канона». Это, в частности, Адам Бигли, поддержавший в своей рецензии на книгу Блума «Западный канон» ее автора:

> Блумовское представление о художественном своеобразии противоречит эгалитарзму. Немногие достигают его; немногие способны его оценить. Но, великая литература, настаивает Блум, не имеет ничего общего с социальной справедливостью… Это – проклятие политкорректности. В «Западном каноне» Блум старается вскрыть подоплеку школы рессентимента… всякий, кто знает, что такое культурные войны, способен расшифровать то, что написано между строк [20].

Защитниками «западного канона» часто подчеркивается характерная для культурных «реваншистов» практика двойных стандартов. Стивен Хикс отмечает, что левые исследователи открыто пишут

о том, что применение постструктуралистских методов должно стать «оружием против устаревших представлений». Хикс называет методы «рессентимента» «макиавеллистскими», поскольку «релятивистские аргументы нацелены только на книги великого западного канона»:

> Когда преподаватель преследует политические цели, главным препятствием для него оказываются великолепные книги, созданные блистательными умами, которые находятся по ту сторону баррикады… Следовательно, если вы левый аспирант или профессор, которому приходится иметь дело с западным литературным каноном, у вас два пути. Вы можете принять вызов, дать своим студентам читать эти великие книги, обсуждать их и спорить с ними на занятиях. Но это очень трудно и очень рискованно, – ведь студенты могут принять сторону противника. А есть способ просто отодвинуть традицию и преподавать только те книги, которые отвечают вашим политическим убеждениям… Деконструкция позволяет отменить целую литературную традицию как построенную на расизме, сексизме или тому подобных видах эксплуатации. Она предоставляет основания для того чтобы просто отодвинуть эту традицию в сторону [21].

Ангажированная афроамериканистика 1980–2000-х, все более смыкающаяся с «постколониальными исследованиями», также являет пример такого «макиавеллизма от литературоведения». Своего расцвета афроамериканская литературная теория достигла в 1980–90-е в работах Хьюстона А. Бейкера-мл., Роберта Степто, Генри Луиса Гейтса-мл., в основе которых лежат идеи Движения за черное искусство и «черной эстетики» о создании сепаратного черного культурного универсума. В книгах и статьях создателей афроамериканской литературной теории всячески оттесняется на периферию и замалчивается тот очевидный факт, что негритянская словесность США является органичной частью американской и – шире – западной литературной традиции. Афроцентристы от литературоведения выстраивают (а точнее, изобретают и пропагандируют) «исконную черную» (black vernacular) традицию, восходящую к африканским топосам и мифологемам, а вместе с ней и самостийную «теорию афро-американского литературоведения» – за счет «отодвигания» и дискредитации западной культуры как расистской и эксплуататорской.

Родственник великого джазового саксофониста Коулмена Хокинса, Роберт Б. Степто (Robert B. Stepto, p. 1940), профессор Йельского университета в своей самой известной книге «Из-за завесы: исследование афро-американской литературы» (1979), опираясь на Нортропа Фрая и его термин «канонические истории», вводит понятие «дородовых мифов» (pregeneric myths) афро-американской

литературы – «общие для всех мифы и истории, которые не только предшествуют литературной форме, но и, в конце концов создают те формы, которые составляют канон данной культуры»[22]. «Дородовой миф» объявляется сверхценностью: он – квинтэссенция «расового начала» (blackness), которое позволяет выделить «черные тексты» из американской литературы и поместить их в иную «транснациональную» традицию африканской или «черной» диаспоры, объединив с разноязычными авторами разных стран (Кубы, Бразилии, Гаити, Мартиники и пр.) по расовому признаку. Чтобы такое «иссечение» «черных текстов» и последующая их «имплантация» стали возможны, необходимо непременно отыскать (или изобрести) «дородовой миф». В зависимости от степени его выраженности у разных авторов и в разных произведениях определяется их ценность и предлагается та или иная классификация. Например, повествования рабов Степто подразделяет, в зависимости от того, как выражен в них «дородовой миф», на «интегрированные» («отбеленные», встроенные в господствующую культуру), «эклектичные», «жанрообразующие» или «родовые» и «аутентифицирующие» (свидетельствующие о подлинной оригинальности). . Интересно, что к последнему типу Степто относит ряд невольничьих повествований XVIII–XIX вв., создававшихся вместе с белыми помощниками –редакторами, соавторами или просто записанных белыми «стенографами» со слов неграмотного рассказчика.

Почетный профессор университета Вандербильта Хьюстон Альфред Бейкер (р. 1943) родился в Луизвилле (шт. Кентукки). Он любит подчеркивать, что его родной город был цитаделью расизма, и унижения, пережитые им в детстве и юности, привели его к убеждению в насущной необходимости «черной революции». Бейкер учился в одном из старейших негритянских университетов США – Говарде, затем в Университете Калифорнии, специализировался по английской литературе викторианской эпохи. В начале своей академической карьеры он преподавал в Йельском университете и параллельно работал над биографией О. Уайльда. Однако «все изменила революция». Разительные перемены, произошедшие в обществе в целом и в университетах в частности, открывали новые возможности самореализации. Особенно перспективной обещала стать линия на сращение входивших в моду интеллектуальных течений – постструктурализма, деконструктивизма и афроцентризма («черного национализма»). В своей самой известной работе «Блюз, идеология и афро-американская литература» (1984) Бейкер называет авторитетные для него имена – Ф. Джеймисон, Бодрийяр, Фуко, Хейден Уайт,

Марашлл Салинас; не менее значимы были для него Рон Каренга и Франц Фанон, несмотря на их отсутствие в этом ряду.

Знаменитая книга Бейкера, на которую вот уже более двух десятилетий постоянно ссылаются исследователи афро-американской литературы как в США, так и за их пределами, открыто идеологична. Бейкер декларирует, что его интересует движение черной словесности от high art – высокой, ученой, книжной европейской культуры к «исконному выражению» (vernacular expression). «Исконность» – это «блюз», который подается как *causa prima* афро-американской культуры, базовая «матрица», «сетка», радикально обусловливающая практику культурного «означивания» (signifying) черных американцев. Блюзовое именование/кодирование/означивание у Бейкера – это присущий «исконной черной традиции» способ производства литературы путем «перевода» (translating) устного текста в письменный. Так идеология подменяет собой историю литературы, в которой, как известно, все было ровно наоборот: негритянские авторы XVIII–XIX вв. стремились к овладению грамотой, навыками письма, старались соответствовать требованиям европейской образованности, поскольку именно это было свидетельством культурной полноценности черной расы; черный фольклор был признан общенациональной культурной ценностью и стал активно переноситься в письменный и печатный текст только с рубежа XIX–XX вв. – благодаря развитию этнографии, антропологии, появлению таких крупных фигур (белых и черных), как Ф. Боас, его ученица Зора Н. Херстон, А. Шомбург, М. Херсковиц и др.

Однако факты мало интересны для мифологизирующего мышления революционера. Изобретение вместо исследования Х.А. Бейкер открыто провозглашает задачей афроамериканского литературоведа:

> …если исследователь в достаточной мере заряжен энергией блюза, он почти наверняка будет пересоздавать (remodel) элементы, события, факты афро-американской традиции…чтобы достичь исконного начала […] блюз провоцирует воображение исследователя и приглашает к игре без границ[23].

Бейкеровская «тропологическая исследовательская модель», во-первых, предполагает метафорическую природу «блюзовой матрицы» (заметим в скобках, что создавать метафоры – дело не исследователя, а поэта); а во-вторых, открыто «игровую природу исследования/изобретения» («играть блюз – и играть с блюзом»[24].

Первый ход в игре делается в первой главе «Изобретение новой американской литературной истории: археология, идеология и афро-американский дискурс»: Х.А. Бейкер предлагает приняться за

сочинение «исконной» афро-американской литературной истории, выделив «первичные языковые формулы» – как это было сделано для белой культуры («град на холме», «фронтир», «американский эдем» и т. д.). Если удастся таким же образом создать афро-американской дискурс – возникнет реальная альтернатива европейско-американской матрице. В результате, как обещают нам последующие главы книги, состоится новое «открытие Америки» и станет явью «мечта об американской литературной форме», о «блюзовой книге»[25].

Обоснование (читай: изобретение) исконной афро-американской традиции видит в качестве своей основной миссии и главная, на сегодняшний день, величина афроамериканистики – Генри Луис Гейтс-мл. (р. 1950). Доктор Гейтс получил степень бакалавра в Йеле, затем, получив стипендию фонда Эндрю Меллона, отправился изучать английскую литературу в Британию, в Кембридж. Вернувшись в США, преподавал в 1970–1980-х в Йельском, Корнельском университетах, затем в Университете Дюка, а с 1991 года – в Гарварде, совмещая преподавательскую работу с активной издательской, публицистической и продюсерской деятельностью[26].

Генри Луис Гейтс создал себе реноме «критика евроцентристского канона» – он настаивает на том, что афро-американскую литературу нужно оценивать по ее собственным критериям, которые определяются ее африканским происхождением. В своей самой известной монографии «Дразнящая мартышка: теория афро-американского литературоведения» (1987)[27] точкой отправления для создания такой теории становится «дородовой миф» – африканский бог-трикстер Эшу-Элегбара и его репрезентации в разных культурах «черной диаспоры». В духе постколониальной теории афро-американская традиция описывается как «параллельный дискурсивный универсум», ее тексты «двуязычны» (double-voiced), основной метод создания таких текстов – афро-американская практика «означивания» (signifyin') – амбивалентная речь трикстера, «субверсивный дискурс», травестирующий и подрывающий белый языковой универсум.

Теория Гейтса «и солидна, и остроумна», однако, к сожалению, автор не пожелал ограничить область ее приложения литературой второй половины XX века, но стремился распространить ее на все эпохи – вплоть до XVIII в. вопреки всем принципам научного исследования (объективность, историзм и т. д.). В 1990–2000-е гг. Гейтс подготовил целый ряд изданий образцов негритянской словесности XVIII–XIX вв.(автобиографические книги Ф. Дугласа, невольничьи повествования, поэзию, романы Гарриет Уилсон, Ханны Крафт, и др., в том числе и совершенно забытых произведений). Издания были снабжены статьями, в которых выстраивалась идеологически

заданная парадигма интерпретации афро-американской словесности. Эта масштабная работа сопровождалась широкой рекламной кампанией (презентациями в университетах, книжных магазинах, освещение в СМИ). Публикаторская активность Г.Л. Гейтса стала ответом на упреки в квазинаучных спекуляциях, которые последовали после выхода в свет «Дразнящей мартышки»[28]: требовалось иллюстрировать изобретенную «афро-американскую литературную теорию» конкретным материалом. С той же целью к словесности конца XVIII–XIX вв. обращаются и Степто[29], и Х.А. Бейкер[30]. Все они ведут упорную борьбу с исторически корректным представлением о негритянской словесности XVIII–XIX вв. как о периоде ученичества, когда главной своей задачей негритянские литераторы считали усвоение западной литературной традиции. Такие закономерные свойства становящейся негритянской литературы XVIII–XIX вв., как подражательность, консерватизм, дефицит оригинальности и крупных, ярких талантов, которые продолжают ощущаться вплоть до 1920-х гг. (отставание негритянской литературы от мейнстрима было окончательно преодолено лишь к началу 1940-х гг.), требовалось объявить несуществующими, суждения об отставании и вторичности квалифицировать как проявление расизма и добиться, чтобы творчество Фредерика Дугласа, Уильяма У. Брауна, Мартина Делани рассматривалась в одном ряду с Эмерсоном, Мелвиллом или Твеном. С этой целью переоцениваются и образцы «белой литературы»: например, Г.Л. Гейтсом было подготовлено новое издание «Хижины дяди Тома» Г. Бичер-Стоу и собрание речей Линкольна с соответствующими предисловиями и комментариями[31]; Х.А. Бейкер характеризовал литературу «белого модернизма» (например, роман «Великий Гэтсби») как «расистскую и эксплуататорскую»[32].

Идеи лидеров задают главные установки и силовые линии обширного поля афроамериканистики. Литературоведение здесь идет рука об руку с ангажированной историей и социологией – от Р. Логана (Richard Logan) и Дж. Фредриксона (George Fredrickson) до С. Стаки (Sterling Stuckey), П. Гилроя (Paul Gilroy) – и гендерными исследованиями, например, Б. Кристиан (Barbara Christian), М.Л. Прайз (Marjorie Lee Pryse)[33], М. Дж.Бойд (Melba Joyce Boyd), Г.Т. Халл (‘Akasha’ Gloria T. Hull), Дж.Фейген Йеллин (Jean Fagan Yellin) и др.

Подмена науки идеологией и аисторизм (экстраполяция современных представлений и ценностей на культуру XVIII-начала XX вв.) в целом остаются родовыми чертами афроамериканского «рессентимента», что ведет к подмене реально существующей литературной традиции черных американцев искусственно сконструированным ар-

тефактом. Не оспаривая адекватность инструментария афроамериканистики применительно к современной афроамериканской литературе (начиная с 1960-х гг.), приходится констатировать неадекватность этих установок, если речь идет о научном исследовании более ранней традиции. Эстетическое и интеллектуальное удовольствие от остроумных и виртуозно сработанных шедевров ангажированной афроамериканистики вроде «Дразнящей мартышки» Г.Л. Гейтса или «Из-за завесы» Р.Б. Степто, тем не менее, еще не основание для причисления этих произведений к разряду научных трудов – эти сочинения, напротив, должны быть объектом литературоведческого исследования. Но поскольку они числятся по ведомству литературоведческой науки в качестве «методологических ориентиров», их технологии письма усваиваются и с разной степенью искушенности тиражируются в университетской интеллектуальной среде (именно это происходит в 1990–2000-е); тогда, вместе с «обнажением приема» исчезает и последнее «романтическое алиби» этих сочинений – «наслаждение от текста»[34]

Начиная с середины 1980-х афроамериканистика стала в США одним из самых бурно развивающихся направлений в гуманитарной области. Стремительное расширение афроамериканских исследований привело к их все более заметной диверсификации. Это, во-первых, различие по уровню профессионализма (в поле афроамериканистики присутствуют неравноценные и очень разноуровневые работы). Затем, это расширение материала: если в 1970-е–начале 1980-х гг. главным объектом изучения были современные авторы, а также крупнейшие писатели 1940–1950-х гг. (Дж. Болдуин, Р. Райт, Р. Эллисон), то уже с первой половины 1980-х все больше начинает привлекать «старая» черная литература XIX–XVIII вв., а «центр тяжести» перемещается на 1920–1930-е годы – и до сих пор Гарлемский ренессанс остается одним из главных «экспериментальных полигонов» афроамериканистов.

Автор влиятельного исследования «Гарлемский ренессанс в черно-белых тонах» (1995) Дж.Хатчинсон, критикуя афроцентристские стратегии в интерпретации негритянской литературы 1920–1930-х гг., подчеркивает, что Г.Л. Гейтс и Х.А. Бейкер навязывают авторам Гарлемского ренессанса взгляды и ценности, которые те, будучи интеграционистами и ощущая себя американцами, сознательно отвергали, и так оценивает «традицию, которую Гейтс и Бейкер пытаются выстроить, а точнее, изобрести»:

> Я не буду оспаривать ценность подобных изобретений, но я собираюсь отстаивать ценность взвешенного исторического подхода, детального и отмечающего тонкие нюансы, при котором авторы изучаются в контексте того поля, в котором они в реальности работали[35].

Солидаризируясь с Дж.Хатчинсоном, нельзя, в то же время, не указать на объективные трудности выстраивания альтернативного подхода к материалу «дошестидесятнической» черной словесности. Если складывание исторических и социологических исследований черной Америки началось в США еще до 1960-х гг., то в области литературоведения такие традиции до начала «черной революции» еще не сформировались – поскольку до 1960-х негритянские авторы не привлекали к себе значительного внимания исследователей. Тем самым, принципы работы с афроамериканской литературой собственно и были заложены в период «черной революции», в 1960-е–начале 1970-х гг. в условиях сращения поэтического, политического и научного мышления, а также идеологического диктата афроцентристской «черной эстетики» и черного феминизма. Тем самым вопрос об альтернативных установках, принципах и методиках афроамериканских исследований приобретает особую остроту.

Представляется, что для историко-функционального изучения негритянской литературы XVIII–начала XX вв. требуется обращение к фундаментальным трудам по социальной истории и истории культуры черных американцев, таким, как работы Ю. Дженовезе, А. Работо, А. Мейера, Ф. Фрэзера, Д.Б. Дэвиса, А. Берлина, а также Д. Брюса – историка Юга, считающего афроамериканскую литературу своей «малой специализацией». Этих ученых отличают обширная эрудиция, высокая квалификация, глубокое и всестороннее знание фактических данных (в том числе периодической печати, архивных материалов, редких изданий), широта научного кругозора, точность и адекватность терминологии. В литературоведении исторически корректного и фундированного подход к черной литературе придерживаются такие крупные исследователи, как Джордж Хатчинсон, Вернер Соллорс, сочетающие разыскания и опору на факты со смелостью и широтой обобщений[36]. При обращении к «основному потоку» афроамериканских исследований требуется взвешенная оценка и порой нелегкая работа по разграничению «политики» и «поэтики».

В настоящее время общей тенденцией развития афроамериканистики является постепенное ослабление первоначального пассионарного импульса и «поэтического мышления». Достаточно ограниченный материал черной литературной традиции, все увеличивающаяся площадь хорошо разработанных отрезков ее истории объективно работает на диверсификацию методов и подходов. Хотя по-прежнему встречаются работы, авторы которых удовлетворяются воспроизводством общих мест афроцентризма и феминизма, подавляющее большинство афроамериканистов в разных пропорциях сочетает «пропаганду» и научное исследование. Очевидна также

следующая закономерность: чем глубже исследователь погружен в свой материал, чем последовательней его изучение избранной темы, тем менее идеологизированы и более информативны его труды. Это справедливо, например, в отношении Дж. Фейген Йеллин, автора содержательной монографии «Запутанный узел: фигуры черных в американской литературе» (1972) и биографических разысканий о Гарриет Джейкобс. При этой Йеллин в духе «феминистского дискурса» смело ставящей свою весьма скромную героиню на одну доску с Мелвиллом[37]. Еще один пример – Уильям Л. Эндрюс, автор одной из самых авторитетных работ о черной автобиографии XIX в. «Рассказы на свободе: первый век истории афроамериканской автобиографии» (1986)[38], где знание предмета, интересные наблюдения и обобщения сочетаются с данью афроцентристским идеологемам («черная Атлантика», «романтический расизм» аболиционистов, задача выражения «черной самости», якобы стоявшая перед авторами повествований рабов, и т. д.). То же относится к исследователям, которые начали свой путь еще до культурной революции 1960-х и работали на протяжении 1960–1980-х гг., – таких, как историк Дж. Блэссингейм или Чарльз Г. Николс, автор известной книги о повествованиях рабов «Много тысяч позади» (1963)[39]. Наряду с отражением умонастроений эпохи, они во многом ведут свою, независимую линию. Очень интересны коллективные труды 1990–2000-х: среди них попадаются как открыто тенденциозные[40], так и представляющие спектр разных мнений и подходов[41], где под одной обложкой собраны статьи, написанные с разных позиций. В 1990–2000-е гг. в условиях обширного, разветвленного поля афроамериканистики задача отделения науки от идеологии / пропаганды становится более сложной, но остается по-прежнему необходимой.

Примечания

[1] *Loggins V.* The Negro Author: His Development in America. N.Y.: Columbia University Press. 1931. ix, 480 p.

[2] *Ford N.A.* Contemporary Negro Novel: A Study in Race Relations. Boston, MA: Meador, 1936.

[3] *Ford N.A.* A Blueprint for Negro Authors // Phylon. 4th qtr. 1950.Vol. 11, № 4. P. 374.

[4] *Starling M.W.* The Slave Narrative: Its Place in American History. Boston, MA: G.K. Hall, 1981. Изначально представлена как диссертация (Ph.D. New York University, 1946).

[5] *Bone R.* The Negro Novel in America. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 1958.

[6] Первая расовая война, начавшаяся после реконструкции Юга, имела место на рубеже XIX–XX вв.

[7] *Littlejohn D.* Black on White: A Critical Survey of Writing by American Negroes. N.Y.: Grossman, 1966.

[8] Политическая мифология «Нации ислама» и «черных пантер», «кавайда» Рона Каренги, отказ о «наследия рабства» – широко практиковавшаяся смена вероисповедания и христианских имен на арабские и африканские имена.

[9] Движение за власть черных представляет собой конгломерат различных радикальных и экстремистских черных организаций, в т. ч. – RAM (Revolutionary Action Movement), Нация ислама, черные пантеры.

[10] Учениками Н. Хейра были, в частности, знаменитый Стокли Кармайкл, лидер Студенческого ненасильственного координационного комитета (SNCC) и «черных пантер, и известный писатель-активист Клод Браун.

[11] Важной частью инфраструктуры Движения за черное искусство были периодика и издательства – журналы «Black Poetry» (осн. 1966, Нью-Йорк), «Negro Digest» / «Black World» (осн.1942,Чикаго), издательство «Third World Press» (осн.1967, Чикаго) и др.

[12] Знаковым событием стал выход антологии под ред. Э. Гейла: The Black Aesthetic / Ed. A. Gayle. Garden City, NY: Doubleday, 1971.

[13] *Neale L.* The Black Arts Movement / The Drama Review: TDR. Summer, 1968. Vol. 12, №. 4 “Black Theatre”. P. 28.

[14] Ibid. P. 29.

[15] *Jones L.* The Myth of a Negro Literature // The Saturday Review. 1963. 20 April..

[16] *Joyce J.A.* Warriors, Conjurers and Priests: Defining African-centered Literary Criticism. Chicago, IL: Third World Press, 1994.

[17] Черный феминизм шестидесятых стал еще одним важнейшим ингредиентом афроамериканистки. К 1980-м «черное крыло» гендерных исследований уже занимает ключевые позиции в афроамериканских исследованиях. Об этом см.: *Стулов Ю.В.* Феминизация канона или канонизация черного феминизма? // Головна течіа–Гетерогенність – Канон у сучасній американській літературі. Матеріали III Международної конференції з американській літературі. Київ: Факт, 2006. С. 121–138.

[18] *Bloom H.* The Western Canon: Books and School of the Ages. N.Y.: Riverhead Books, 1994. P. 487.

[19] Эти реалии академической жизни США рубежа XX–XXI вв. ярко описаны, например, Ф. Ротом в романе «Людское клеймо» («Human Stain», 2000).

[20] *Begley A.* Colossus among Critics: Harold Bloom // New York Times. 1994. 25.09.

[21] *Hicks S.R.C.* Understanding Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault. New Berlin; Milwakee, MN: Scholarly Publishing, 2004. P.189, 190–191.

[22] *Stepto R.B.* From behind the Veil: A Study of Afro-American Literature. Chicago, IL: University of Illinois Press, 1991. P. xv.

[23] *Baker H.A. Jr.* Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory. Chicago; L.: University of Chicago Press, 1984. P. 10,11.

[24] Ibid.

[25] Chapter 2: “Discovering America: Generational Shifts, Afro-American Literary Criticism and Study of Expressive Culture”; Chapter 3:” A Dream of American Form: Black (W)holes and a Blues Book Most Excellent”.

[26] Г.Л. Гейтс – продюсер ряда радио- и телепередач, в частности, известного документального фильма «Биографии афроамериканцев» (2006–2008).

[27] *Gates H.L.* The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism. N.Y.: Oxford University Press, 1987.

[28] Так, например, литературный критик и переводчик Барбара Э. Джонсон отмечала: «У Гейтса термины «черное» и «белое» – взаимоисключающие понятия. Его бинарная модель строится на двух ошибочных предпосылках. Во-первых, это допущение, что возможно существование чистой, цельной и самодостаточной традиции. Во-вторых, разведение традиций, создание зазора между ними… Это не что иное, как культурный апартеид; меж тем, культуры вступают друг с другом в диалог, сотрудничают, конфликтуют. Культуру невозможно удержать внутри определенных границ. Культура – неэвклидова величина» (*Johnson B.E.* Response to Henry Louis Gates Jr *Canon-Formation, Literary History, and the Afro-American Tradition: from the Seen to the Told* // Afro-American Literary Study in the 1990s / Ed. H.A. Baker, P. Redmond. Chicago, IL; L.: University of Chicago Press, 1989. P. 39–40).

[29] Р. Степто, например, обращается к повествованиям рабов в своей книге «Из-за завесы…». См. тж.: *Stepto R.B.* Sharing the Thunder : The Literary Exchanges of Harriet Beecher Stowe, Henry Bibb, and Frederick Douglass // New Essays on *Uncle Tom's Cabin* / Ed. E. J. Sundquist. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. P. 135–153.

[30] Напр.: *Baker H.A. Jr.* Autobiographical Acts and the Voice of the Southern Slave // The Slave's Narratives / Ed. C.T. Davis, H.L. Gates Jr. N.Y.: Oxford University Press, 1985. P. 242–261.

[31] The Annotated Uncle Tom's Cabin / Ed. H.L. Gates Jr., H. Robbins. N.Y: W.W. Norton, 2006; Abraham Lincoln on Race and Slavery / Ed. H.L. Gates Jr., D. Yacovone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.

[32] *Baker H.A. Jr.* Modernism and the Harlem Renaissance. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1987.

[33] См. показательный сборник статей афроамериканских гендерных критиков: Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition (Everywoman: Studies in History, Literature, and Culture) / Ed. M.L. Pryse, H.J. Spillers. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1985.

[34] См. об этом: *Панова О.Ю.* Черным по белому. О рабстве и рабах в американистике // Вопросы литературы. 2010. № 5. С. 454–463.

[35] *Hutchinson G.* Harlem Renaissance in Black and White. Cambridge, MA: Belknap / Harvard University Press, 1995. P. 4–5.

[36] В целом перспектива взгляда европейских ученых (В. Соллорс, К. Бигсби, Х. Икштадт) представляется более свободной от идеологического пресса; вместе с тем, серьезные европейские американисты в 1980-начале 2000-х гораздо реже американских обращаются к афроамериканскому материалу.

[37] «…мой дорогой друг и коллега Фред Стерн, заметил, что, будучи очень интересным текстом, “Случаи из жизни молодой рабыни” – это, все же, не

“Моби Дик”. Я запомнила его слова, и, поразмыслив, пришла к выводу, что он неправ. “Случаи из жизни молодой рабыни”, как и “Моби Дик” – творение американского гения, и, в эмерсоновском смысле слова, показательная история жизни» (*Yellin J.F.* Introduction // Yellin J.F. Harriet Jacobs. A Life. N.Y.: Basic Books, 2004. P. xxi).

[38] *Andrews W.L.* To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1986.

[39] *Nichols C.H.* Many Thousands Gone: The Ex-Slaves’ Account of Their Bondage and Freedom. Bloomington, IN; L.: Iindiana State University Press, 1969.

[40] Напр.: The Slave’s Narratives / Ed. C.T. Davis, H.L. Gates Jr. N.Y.: Oxford University Press, 1985.

[41] Напр.: The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative / Ed. A. Fisch. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; The Oxford Companion to African American Literature. New York: Oxford University Press, 1997.

О.И. Половинкина

Арлекин и дело революции

Фигура Арлекина часто воспринимается как дополняющая Пьеро. Пара кажется настолько устойчивой, что некоторые авторы склонны считать Пьеро и Арлекина архетипами в юнговском понимании, выражающими «карнавально-амбивалентное единство бытия»: «В своих ритуально-мифологических истоках карнавальная пара красного и белого шутов явственно восходит к архаико-культурной антитезе солнца и луны, дня и ночи, жизни и смерти»[1]. Однако, в качестве пары эти персонажи выделяются из множества других фигур комедии дель арте только во второй половине XIX в., и антитеза луны и солнца распространяется на них постфактум. Фигура Пьеро увлекает артистическое воображение уже в 1820-х гг., Арлекин приобретает столь же большое значение несколько позже.

О том, что еще в конце 1850-х гг. эти две фигуры не воспринимались как парные, свидетельствует сюжетное решение, избранное Ж.-Л. Жеромом для картины «Продолжение бала-маскарада» («Suites d'un bal masqué», 1957). Сюжет картины воспроизводит широко известную дуэль после бала-маскарада между двумя политиками. Делён-Монто, одетый в костюм Арлекина, поразил шпагой в грудь Буателля, одетого в костюм Пьеро. На картине Жерома убийца Пьеро одет в индийский костюм, Арлекин же не более, чем его секундант. Другое полотно на этот сюжет, «Дуэль после маскарада» («Le duel après le bal masqué», 1857) Тома Кутюра, изображает две группы, в центре одной – Пьеро, в центре другой – Арлекин, однако композиционно они не равнозначны, Пьеро и его секунданты на первом плане, белая светящаяся фигура Пьеро доминирует, как и на картине Жерома.

Пьеро и Арлекин начинают появляться в паре с приближением нового века. Эдмон де Гонкур так говорит о них в романе «Братья Земганно» (1879), описывая английский цирк Астли: «Это было как бы обновление итальянского фарса, где клоун, эта деревенщина, этот гимнаст-актер, возрождал сразу и Пьеро, и Арлекина, бросая в публику иронию этих двух столь различных образов, показывая гримасу обсыпанного мукою лица, гримасу, словно разлившуюся по всей мускулатуре его насмешливого тела»[2]. Поначалу важен визу-

© 2018 Ольга Ивановна Половинкина. Москва; Российский государственный гуманитарный университет. Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ-РФФИ 17-04-00073 «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

альный контраст. В цикле «Лунный Пьеро» («Pierrot lunaire: Rondels bergamasques», 1884) Альбера Жиро стихотворения о «бедном и бледном» Пьеро –эмблеме смерти соседствуют со стихотворениями о пульсирующем яркими цветами проказнике Арлекине, который воплощает радость и молодость мира:

…il fait miroiter un sequin.
Brillant comme un spectre solaire,
Voici le très mince Arlequin.

В подстрочном переводе: «Он искрится блестками, // Сияющий, как солнечный спектр, // Вот щуплый Арлекин». Таковы они и на известном полотне Сезанна «Пьеро и Арлекин» («Pierrot et Arlequin», 1888), где фигура ухмыляющегося Арлекина в ярко-красном костюме контрастирует с фигурой печального Пьеро в белоснежном одеянии, напоминающем о Жиле Ватто.

Картина Сезанна представляет действительно важное свидетельство меняющегося статуса Арлекина: его фигура чуть ближе к переднему плану, широкие и плавные контуры Пьеро составляют скорее фон к резким геометрическим формам его костюма, треуголки и туфель. В XX в. Арлекин – наряду с Пьеро – оформляется как персонаж новой мифологии, замещающей, по слову Ж. Старобинского, античных богов и героев в качестве источника творческого вдохновения[3]. Если с Пьеро ассоциировалась идея человека эпохи модернизации, невротика и художника по самой своей сути[4], то фигура Арлекина в большей степени соотносилась с идеей современного (модернистского) искусства, с его дерзкой непочтительностью по отношению к институционализированному искусству, «академической традиции Великого и Прекрасного» (Ж. Старобинский) и пересмотром всех норм – «модернистской революцией», используя выражение Ф. Кермоуда[5].

Пьеро, которого лишь с большими оговорками можно рассматривать как галлизированный вариант неуклюжего дзанни Педролино, был введен в качестве персонажа комедии масок во второй половине XVII в. итальянской труппой, игравшей в Париже. Арлекин имеет более прочные корни и более устойчивую семантику. По свидетельству М. Молодцовой, Арлекин и Пульчинелла – «наиболее жизнестойкие» и «самые древние по происхождению маски»[6]. Считается, что Арлекин ведет свое происхождение от бесовской маски дьяблерий. Первым его именование упоминает английский монах-бенедиктинец XI в. Ордерик Виталий в своей «Церковной истории Англии и Нормандии», описывая огромное воинство из страдающих душ («сонм завывающих покойников», по выражению Старобинского),

которое называет «семьей арлекина» («familia Herlequini»)[7]. Иногда Арлекином считают гигантского демона с дубинкой в руках, возглавляющего это шествие. По свидетельству Бернстайна, впоследствии это имя появляется в разных формах, в том числе hannequin и hellequin[8], мифологическую этимологию которых подробно комментирует Филипп Вальтер[9]. Аликино (Alichino) зовут одного из демонов в XXI песни «Ада» Данте.

На протяжении веков Арлекин сохраняет «глубоко внеофициальную природу» бесовских масок, происхождение которой объясняет Бахтин:

> …было в обычае разрешать перед постановкой мистерии – иногда уже за несколько дней – "чертям", то есть участникам дьяблерии в их костюмах, бегать по городу и даже по окрестным деревням. Люди, одетые в костюмы чертей, чувствовали себя до известной степени вне обычных запретов и заражали этим своим особым настроением и тех, кто с ними соприкасался[10].

Противопоставленность Арлекина всему сколько-нибудь серьезному закреплена в рекреационной функции, который он выполнял в итальянской комедии масок. Арлекин был одним из дзанни, но не ловким устроителем господских дел, как Бригелла. Он практически не принимал участия в развитии сюжета, его задачей было смешить публику, порождая веселый хаос и исполняя вставные номера: он танцевал, пародировал бельканто, ходил колесом и на руках, был мастером акробатических трюков. Подвижность и резвость были его отличительными качествами. С Арлекином связано понятие lazzi – это набор готовых приемов, включавший многократно опробованные шутки, которых ждала публика, фарсовое рыдание, смех, заглатывание пищи и комические действия с участием нескольких актеров, среди которых особое место занимало избиение палкой, сделанной в виде деревянной хлопушки (batocchio), издававшей в этот момент громкий звук. Избиение палкой, как известно, имеет карнавальное значение причащения материально-телесному низу. Облик Арлекина в XVII веке включал в себя выраженный фаллический элемент. Палка/ деревянный меч/ шпага становится непременным атрибутом Арлекина, который представлял себя зрителям как Arlechin Batocio.

В XVIII в. Арлекин перекочевал во французский ярмарочный театр, английскую арлекинаду и в драматургию, работавшую с традициями комедии масок. Представление эпохи о сути этого персонажа выражено Мариво в третьей сцене одноактной комедии «Арлекин, воспитанный любовью» (1723), где Арлекин «прыгает от радости, когда ему предлагают развлечение» и произносит, смеясь: «Раз-

влечь, развлечь». Мариво использует глагол «divertir»[11], восходящий к латинскому «divertere» (отделять, менять) и имеющий значение перемены, «дивертисмента».

В английской арлекинаде известнейшим исполнителем роли Арлекина был директор театра Ликольнс-Инн-Филдс, а также создатель и владелец театра Ковент-Гарден Джон Рич. Арлекинада была пантомимой и давалась дивертисментом к серьезным пьесам, но часто и как отдельное представление, состоявшее из «серьезной» части с оперными ариями, основанной на мифологическом сюжете, и пантомимных «проделок Арлекина». Примерами такого рода представлений может служить «Арлекин-волшебник: с историей любви Плутона и Прозерпины» (Ковент-Гарден, 1725), «Персей и Андромеда; или Испанец, которого перехитрили» (Ликольнс-Инн-Филдс, 1730). В своей книге об английской арлекинаде О'Брайен пишет: «…эти представления были известны тем, что изумляли публику» «спецэффектами»[12]. Метаморфозы, исполненные как ярмарочные трюки, пародийно уравнивали высокое и низкое, элитарное и простонародное: не только Юпитер на глазах зрителей превращался в быка, Арлекин становился собакой, обращал другого персонажа в предмет мебели и т. п.[13]. Сходным образом строились сюжеты представлений французского ярмарочного театра. Таким образом укреплялось и реализовывалось представление об Арлекине как о трикстере, творящем веселое беззаконие. В одной из пантомим статуя бога Меркурия превращалась в Арлекина, устанавливая, по мысли О'Брайена, «структурный изоморфизм между классическим и современным трикстером»[14].

Черты трикстера усиливала черная кожаная маска Арлекина, напоминающая морду животного. С шишкой на лбу, курносым носом и высоко поднятыми густыми бровями, она очень мало менялась на протяжении веков, сохраняя в облике Арлекина нечто от «черта» дьяблерии. Его костюм всегда отличался яркостью и пестротой, изначально он был сшит из лоскутов разного цвета, которые в дальнейшем заменяет геометрический (в форме ромба или бриллианта) узор.

Яркость фигуры и проказливость трикстера отодвигают Арлекина на второй план с началом XIX в., в эпоху всеобщего увлечения сентиментальной серьезностью и мрачным сплином. Меланхолическая фигура Пьеро доминирует практически на протяжении всего века, присваивая себе акробатическое качество Арлекина. Кроме того, сам способ двигаться, характерный для этой маски, теперь кажется неуклюжим и устаревшим. Как свидетельствует Э. Макконелл Скотт, «Арлекин Рича был в первую очередь вором и акробатом, если он не исполнял акробатические номера, то стоял в одной

из пяти условных поз или “позиций”, представлявших Восхищение, Неповиновение, Решимость, Игривость или Задумчивость, которые с годами сделались чрезвычайно формализованными и неэлегантными»[15]. Уже парижский «Театр итальянской комедии» времен Мариво сделал из Арлекина элегантного волокиту, каков он на картине Ватто «Галантный Арлекин и Коломбина» (1718). В XIX в. английские Арлекины, в первую очередь Джеймс Бир, придали движениями своего персонажа балетную плавность. Таким образом, шут, любимец простой публики окончательно превращается в фигуру изящную и в высшей степени условно-театральную, которая к концу века стала олицетворением искусства как явления, противопоставленного вульгарной реальности. Таков Арлекин, к примеру, на картинах К. Сомова.

Все эти исторические черты сыграли важную роль в формировании неомифологического персонажа – олицетворения импульсов и устремлений модернистского искусства. В качестве условно-театральной фигуры Арлекин выражает представление об игровой природе искусства и преображающей силе взгляда художника, чье сознание творит новую реальность, отменяя все, что казалось истинным обыденному взгляду. Именно в этом смысле говорит об арлекинах героиня автобиографического романа В. Набокова «Смотри на арлекинов!» (1974). Баронесса Бредов, «урожденная Толстая», велит главному герою, своему внучатому племяннику и будущему писателю: «Перестань рыдать. Смотри на арлекинов… [они] повсюду. Везде вокруг тебя. Деревья – арлекины, слова – арлекины. […] Давай же! Играй! Придумывай мир! Придумывай реальность!»[16].

Лоскутная пестрота, праздничная многоцветность костюма Арлекина сыграла здесь не последнюю роль, воспринимаясь также в качестве выражения эстетического принципа фрагментации, преобразующего привычные связи между вещами в иллюзорную реальность искусства. И эту сторону «арлекинады» Набоков оговаривает в своем романе, когда его герой вспоминает фрагментирующее внешний мир витражное стекло в доме родителей:

> Мое сражение с основанной на фактах, респектабельной жизнью все еще состояло во внезапных обманах зрения, внезапных перестановках – калейдоскопических перестановках витражного стекла – или во фрагментации пространства[17].

Пример такого типа творящей иллюзию фрагментации модернисты видели в представлениях, состоящих из отдельных номеров – мюзик-холле, варьете, цирке, ярмарочном театре – том типе зрелища, в котором выражает себя «независимый дух театра», по Крэгу, квинтэссенция иллюзорной театральности.

Зачарованность Арлекином – это и зачарованность цирком, специфически цирковым видом зрелища, главной приметой которого, по-видимому, является то, что Эйзенштейн называл «аттракционом» и определял как «агрессивный момент театра» [18], в том числе акробатический «эффект момента», когда все совершается на наших глазах, и наша жизнь приобретает особую интенсивность на несколько мгновений, в которые, как сказано в другой его статье, о Мейерхольде, «нервы натянуты до предела». Утверждение прав «истинного настоящего» (Поль де Ман) является характернейшей чертой литературы модернизма[19]. Суть этого нового способа выражения – суть современной поэзии и современной эпохи в истории искусства – Г. Аполлинер в статье «Новое сознание и поэты» (1918) определял словами «la surprise, l'inattendu» («изумление, неожиданное»). В этом смысле семантика Арлекина полностью совпадает со значением слова «революция», указывающим на «радикально новое», «внезапное и непредсказуемое»[20]. Фигура Арлекина концентрирует в себе революционные смыслы, связанные с модернизмом (в широком смысле, т.е. включающим в себя авангард) как эстетикой, апеллирующей к «неслыханной новизне», новому, доселе невиданному началу.

Революционный пафос, который олицетворяет фигура Арлекина, – это веселый пафос отрицания всего установленного и принятого, несущий в себе направленную против всяческих институтов энергию улиц. В этом контексте значима уже сама по себе замена высокого героя на площадного клоуна-акробата Арлекина. Именно в этой логике рассуждает Эйзенштейн, когда пишет о том, что надо не «изобретать новые формы театра», а «упразднить сам институт театра», теперь аттракцион выступает как «самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля». В пример он приводит «механику движений» Чаплина, то есть ту часть его игры, которая восходит к мюзик-холлу и которую ассоциируют с арлекинадой. Трюк, он же арлекинский «трик», рассматривается Эйзенштейном как один из видов аттракциона[21]. Тот же смысл имеет замена высокого «классического» балетного действа в поставленном дягилевской труппой балете «Парад» (1917) Э. Сати и Ж. Кокто на «парад» французского ярмарочного театра, представлявший собой вариант арлекинады, которая с XVIII в. разыгрывалась перед входом в театр для привлечения зрителей[22].

Арлекин остается трикстером, дразнящим и пародирующим «серьезного», даже трагического героя, которым, как ни странно, теперь оказывается Пьеро (трагический клоун). Вызов, который бросает институционализированному искусству Пьеро, связан с сугубо

индивидуальным видением, рефлексией и меланхолией современного художника, а вызов, бросаемый Арлекином, ассоциируется с маскулинной творящей энергией, витальностью – «безбородой мужественностью», по выражению Г. Аполлинера[23], противопоставленной сухой рассудочности, мертвым формам. В увлечении Арлекином выразилась зачарованность энергией «здорового человека», обозначившаяся на рубеже веков, в частности, в работах Ницше, и трансформировавшаяся с началом XX века в стремление причастить дух материи, производительной силе жизни. Простой и популярный сюжетный ход, представляющий Арлекина как воплощение маскулинной энергии, апеллирует к любовному треугольнику, в котором победительный любовник Арлекин завоевывает сердце Коломбины, торжествуя над невротиком и интеллектуалом Пьеро. Этот сюжет не имеет долгой истории, как часто считают. Соперничество дзанни не было устойчивым мотивом комедии масок, сюжет обозначился с появлением представления об Арлекине и Пьеро как о парных персонажах. Очевидно, первыми произведениями, которые его активно эксплуатируют, являются опера Р. Леонкавалло «Паяцы» (1892) и роман П. Луиса «Женщина и паяц» (1898). Модернистским авторам сюжет дает возможность противопоставить – и соединить в этом противопоставлении – Арлекина и Пьеро, как это делает А. Блок в «Балаганчике» (1906), У. Льюис в «Тарре» (1918) или Дж. Джойс в «Улиссе» (1922), где Леопольд Блум и Стивен Дедал воплощают разные стороны творческого начала.

Приравнивая сексуальную энергию к творческой, некоторые модернисты ассоциировали с Арлекином себя: это Г. Аполлинер, П. Пикассо, который не раз изображал себя и своих друзей как героев арлекинады, Ж. Кокто, явившийся в первый раз в дом Пикассо в костюме Арлекина. Но в целом Арлекин был скорее олицетворением идеи бесконечно притягательной, но недоступной современному художнику витальной силы. В рассказе Т. Манна «Тонио Крегер» (1903) энергия завораживает спотыкающегося пьеротистского героя-художника, который безнадежно влюблен в упруго шагающих и бойко танцующих Ганса Гансена и Ингеборг Хольман. В стремительное движение, упругую походку, широко расставленные ноги претворяется в образной системе модернизма ловкость и подвижность Арлекина-акробата. Динамика, маркированная размашистым шагом, ассоциируется с Арлекином на картинах Э. Дега «Арлекин и Коломбина» (1886), П. Сезанна «Арлекин» (1890). На полотне Сезанна «Пьеро и Арлекин» Пьеро медлит и спотыкается, Арлекин уверенно шагает, это соотношение повторяется у В. Шухаева и А. Яковлева («Автопортреты», 1914), А. Дерена («Пьеро и Арлекин»,

1924) и т. д. К 1920-м гг. с Арлекином прочно связано новое представление о «свободе тела», положенное в основу «современного танца».

Витальная энергия Арлекина несомненно выражает себя и в пульсирующих цветах его костюма. Яркий, насыщенный цвет эмблематически важен в отношении эстетических установок модернизма. Это обстоятельство акцентировано Кокто в трактате «Петух и Арлекин. Заметки о музыке» (1918), где новая (модернистская) музыка с ее обращением к музыке улиц, повседневности противопоставляется патетичной и возвышенной музыке Вагнера. В «Посвящении Жоржу Орику», предваряющем трактат, Кокто говорит о «многоцветности» как о главной примете Арлекина, которая роднит его с петухом. Превращая свою фамилию в крик петуха, Кокто приравнивает к многоцветному петуху себя[24]. Работа с цветом у Сезанна и Ван Гога осознавалась новым артистическим течением как важнейшее открытие, как общий принцип работы с материалом, по известному выражению Пруста, «вопрос не техники, но видения»[25]. «Варварские» основные цвета в модернистской живописи 1910-х годов, фовистская экзальтация цвета выражает устремленность к дикому, животному, примитивному как к новому началу. По мысли Д. Клейтона, Арлекин олицетворял в глазах этой эпохи «грубую животную силу примитивных рас»[26].

Благодаря свойствам трикстера, Арлекин оказывается вписан в культурную парадигму, которая, на первый взгляд, должна быть абсолютно чужда театральной марионетке: увлекавшую воображение модернистов мифологию смерти, таинственного момента перехода. Эта сторона образа подробно рассмотрена Ж. Старобинским. Он показывает, как в нарождающемся модернистском искусстве фигура Арлекина-акробата становится частью архаичного ритуального действа: интерпретация поэта, накладываясь на композицию, созданную воображением художника, превращает балаганное зрелище в гностическую церемонию. Старобинский цитирует статью Аполлинера 1905 г. об акробатах Пикассо «голубого периода»: «… какие-то полулюди-полузвери, чувствующие себя египетскими божествами… […] то, что они делают – это настоящие беззвучные обряды, совершаемые с немыслимой ловкостью…[27].

Подтверждение своей мысли Старобинский находит в стихотворении Аполлинера «Сумерки», в котором «“Арлекин-трисмегист” растет на глазах у печально взирающего на него карлика»:

> …необыкновенная способность к росту, приписываемая Арлекину, объясняется его близостью к царству смерти. Эпитет “трисмегист” косвенно отождествляет его с Гермесом, богом, проводящим

> души через ворота потустороннего мира и ведущим их в подземные царства. В то же время это бог алхимических тайн, которого гностики связывали с египетским обезьяноголовым Тотом. Срывая звезду, соединяя землю и небо, Арлекин сверхприродным образом соединяет то, что разделено в природе. Нам обещают волшебное восстановление космического единства…[28].

Сходный поворот мысли Старобинский находит в пятой Дуинской элегии Рильке:

> …мир акробатов, как у Аполлинера, предстает здесь неким промежуточным миром, символически помещенным между небом и землей, между жизнью и смертью (причем ближе к последней), миром, где все организуется вокруг тайны перехода[29].

Арлекин осмысливается Старобинским как «нарушитель запретов», всяческих границ, в том числе, «границ реальности», и «повелитель таинственного перехода»[30].

Семантика Арлекина, релевантная для эстетической мысли модернизма, несколько шире уже перечисленного. К комедии масок и английской арлекинаде (но не к пантомиме, а к «говорящему Арлекину» Гэррика) восходит представление о его космополитической природе – Арлекин всегда иностранец (поначалу, в итальянской комедии масок – чужак в этой местности, носитель смешного провинциального акцента). Кокто требует заменить Арлекина исконно французским петухом, потому что в его манифесте Арлекин воплощает пестрые иностранные влияния, в первую очередь немецкие, на французскую музыку. И так далее.

Не претендуя исчерпать значения, которые концентрирует в себе в этот период фигура Арлекина, я хотела бы остановиться на конкретном случае «арлекинады» в творчестве Т.С. Элиота – поэта, который часто воспринимается как воплощение высоколобой серьезности, предельно далекой от всякого шутовства. Хотя современные исследователи обращаются к «несерьезным» сторонам поэзии Элиота, например, О.М. Ушакова, рассматривая «Инвенции мартовского зайца», выдвигает образ поэта-«хулигана»[31], все же куда больше распространен другой подход, представленный в авторитетном труде Р. Шухарда. Размышляя о природе «фантасмагории» в творчестве Элиота, он пишет: «…посредством [этой фантасмагории] Элиот выражает свое моральное осуждение мира, которым правят тщеславие, страх и похоть»[32]. Думаю, арлекинада в поэзии Элиота не должна прочитываться как репрезентация морального осуждения, если за ней и стоит некий набор смыслов, то они далеки от моральной оценки.

Явным образом исключают «серьезную» интерпретацию опубликованные К. Риксом[33] ранние стихотворения, воспроизводящие балаганно-маскарадную тему французского «символистского движения в литературе», от Ж. Лафорга до П. Верлена. Описанный в них балаганный мир слишком легковесен, странно незначителен, как будто это не более, чем «каприз», по выражению Шухарда[34]. В «Клоунской сюите» («Suite Clownesque») фигура Арлекина угадывается в «персонаже, хватающем Коломбину» и танцующем сарабанду, в прогуливающемся по Бродвею любимце женщин, но главное – в «комедианте», покоряющем мир простым движением ног («By simple spreading of the toes»). Этот Арлекин соединяет мир искусства (балаганных персонажей) и мир реальности (зрителей), вторгаясь между ними многозначительной «тенью»:

> But through the painted colonnades
> There falls a shadow dense, immense
> It's the comedian again
> Explodes in laughter, spreads his toes
> (The most expressive, real of men)
> Concentred into vest and nose.

В подстрочном переводе: «Но через нарисованную колоннаду // Падает напряженная, огромная тень // Это снова комедиант // Он хохочет, широко расставляя ноги // (Самый выразительный и реальный из всех людей) // Весь состоящий из костюма и носа».

Арлекинада, несомненно, проявляет себя в ранних непристойных стихотворениях Элиота, в связи с которыми О.М. Ушакова – не без морализаторского подтекста – говорит о выражении «неприкрытой животной сущности, необузданном эротизме и нецивилизованности»[35]. Важно, что это не были просто «великолепные образцы школярской похабщины» (У. Льюис[36]) – в 1915 г. Элиот отдал два из них Льюису для авангардного журнала «Blast», очевидно ассоциируя с ними представление о вызове общепринятому, эстетическом бунте. Льюис стихотворения не напечатал, но это не помешало газете «The Morning Post» пару лет спустя назвать Элиота «литературным большевиком»[37].

Наиболее спорными из наследия Элиота – и, следовательно, наиболее смелыми – по сей день остаются опубликованные в сборнике «Poems» (1919, 1920, «Ara vos prec» – вариант, в котором поэтические тексты расположены в другом порядке) стихотворения, героем которых является Суини. Как в свое время заметил Найджел Олдерман[38], поэтические тексты сборника, хоть и были написаны правильными четверостишиями, не пользовались успехом у критики,

при том, что сам автор оценивал их достаточно высоко. Из письма Элиота брату Генри, которое цитирует Олдерман, можно понять, что одной из причин была их недостаточная «серьезность»:

> Я считаю свои стихотворения о Суини настолько же серьезными, как и все, что я ранее написал, даже более серьезными и зрелыми, чем мои более ранние стихотворения. Не знаю, кто со мной в этом согласится, кроме У.Б. Йейтса и Вивьен…[39].

«Несерьезность» здесь означает не только и не столько балаганную атмосферу, сколько отсутствие центрального смысла. Как справедливо замечает Олдерман, в отличие от таких произведений, как «Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока» или «Бесплодная земля», эти стихотворения практически не поддаются толкованию, все зависит от позиции, которую выбирает читатель, от того, как именно он соглашается прочесть определенные строки[40].

Автор анонимной рецензии на сборник (издание «Хогарт-пресс», 1919) для «Times Literary Supplement» пенял Элиоту за то, что ему «нравится удивлять нас всяческого рода трюками, какие он только может придумать». Далее следует симптоматичное утверждение: «Но поэзия – серьёзное искусство, слишком серьезное для этой игры»[41]. Действительно, к этим текстам вполне применима идея Эйзенштейна о произведении (спектакле) как «свободном монтаже произвольно выбранных самостоятельных воздействий»[42]. Шокирующий своей очевидной бессмысленностью, этот монтаж воспроизводит композиционный принцип арлекинады конца 1910-х гг., которая, в свою очередь, обнаруживает композиционные следы старой арлекинады с ее наложением «классического» и балаганного. Типичным примером такой арлекинады в искусстве модернизма считается нарисованный Пикассо занавес для балета «Парад», который сочетал «классические» элементы формы (стилизованные драпировки, римские развалины, изображение Пегаса) с балаганными (компанией шутов, среди которых автор в костюме арлекина). Иконически этот подход воплощает балерина, она же эквилибристка и гимнастка, которая балансирует на Пегасе. В стихотворениях о Суини сама строгая форма, которую Э. Паунд считал нужным практиковать в пику «эмижизму, лимастеризму», вписывается в эстетику этой арлекинады. В самом спорном из этих текстов – стихотворении «Суини Эректус» («Sweeney Erect», перевод А. Сергеева): две части стихотворения – слова героини «Трагедии девушки» Бомонта и Флетчера о судьбе Ариадны и явление Суини и женщины на кровати, к которым, по всей видимости, относятся загадочные слова в скобках («Навзикая и Полифем») – соединяются практически так

же, как это было в арлекинаде XVIII в. Такого же типа монтаж используется в стихотворении «Суини среди соловьев» («Sweeney among the nightingales»), где фантасмагория борделя сменяется сценой смерти Агамемнона.

Понять эффект этих фарсовых стихотворений невозможно, если не учитывать их деструктивной – революционной – силы, направленной против всего серьезного и важного – институционализированного. Собственно, именно эта сила и озадачивает комментаторов, нет почвы для выстраивания позитивных смыслов. В стихотворении «Суини Эректус» символом «серьезности» является американский философ и основатель национальной идеологии Р.У. Эмерсон. Эмерсон, который важно произносит: «Всякая институция не более, чем продолжение тени одного человека» («An institution is the lengthened shadow of one man», эссе «Доверие к себе»; фраза процитирована в стихотворении с ошибкой – «институция» заменена на столь же «серьезную» «историю»), поставлен рядом с фигурой «расставившего на солнце ноги» Суини. Суини же и оказывается подлинной «тенью»; Эмерсон, который высказался о тени, «не видел силуэт Суини»:

(The lengthened shadow of a man
Is history, said Emerson
Who had not seen the silhouette
Of Sweeney straddled in the sun)[43].

Но это тень совершенно иного порядка, она не имеет отношения ни к «истории», ни к «институциям», это Арлекин рядом со смертью.

Суини как центральный герой кажется более чем странным, чаще всего его трактуют как вариант сатирического изображения, эдакий упрек материалистичности современной цивилизации. Однако черты Арлекина в нем указывают скорее на первобытную витальную силу в ее противопоставленности сухому бесплодному умствованию, как в финале стихотворения «Воскресная заутреня мистера Элиота»:

Sweeney shifts from ham to ham
Stirring the water in his bath.
The masters of the subtle schools
Are controversial, polymath.

Суини плюхнулся – вода
Расплескивается из ванны.
Как суть у мэтров тонких школ,
Что многомудры и туманны.

(Пер.А. Сергеева)

Сергеев переводит: «Суини плюхнулся…», акцентируя низменность персонажа, но в стихотворении Суини в ванне переносит вес с одного бедра на другое. Широко расставленные ноги – его узнаваемая примета не только в стихотворении «Суини Эректус», но и в стихотворении «Суини среди соловьев» («Apeneck Sweeney spread his knees» – «Суини с обезьяньей шеей широко расставил колени», в подстрочном переводе).

Черты в нем обезьяны, повторяющиеся из стихотворения в стихотворение, также скорее указывают на Арлекина, чем на бездуховность современного человека. В XIX в. было распространено сравнение ловкости акробатов с обезьяньей ловкостью. Аполлинер в уже цитированной статье пишет о «друзьях-обезьянах», окружающих акробатов на картинах Пикассо[44]. Старобинский считает этот ход мысли свидетельством включенности клоунов-акробатов в мифологическую бытийную картину: «Низшая форма жизни открывает доступ к высшему знанию. […] Нас подводят к порогу инициационной мистерии: цирковые артисты знают заветное слово, позволяющее проникнуть и в сверхчеловеческий, божественный мир, и в мир недочеловеческий, животный»[45]. В стихотворении «Суини среди соловьев» Суини прямо изображается как находящийся на границе между мирами: человеческим и животным, жизнью и смертью, «снами» и реальностью. Он «страж роговых ворот», через которые, как сказано в «Одиссее» и «Энеиде», являются вещие сны, «истинные образы» («veris…umbris» у Вергилия). Возможно, именно эта ассоциация ответственна за выбор имени для персонажа. В домашней газете Элиотов было написанное стихами объявление о «докторе Суини» (Dr. Sweany), который «лечит бессонницу»[46].

В качестве центральной фигуры неомифологии модернизма Арлекин продержался недолго. Уже к концу 1920-х гг. снова берет верх «серьезность», модернистское искусство либо институционализируется, либо изгоняется, и даже в экспериментальной своей части становится скорее предназначенным специалистам, чем бунтарским. Присутствие невротического меланхолика Пьеро в современном искусстве постоянно, фигура же Арлекина вновь возникает там, где дело снова идет о революционном переворачивании основ. Таковы персонажи Ж.-П. Бельмондо в фильмах Годара.

Примечания

[1] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 183, 182.
[2] *Гонкур Э.* Братья Земганно // Гонкур Э. и Ж. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. М.: «Художественная литература», 1972. С. 240.
[3] *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 2. С. 513.
[4] Подробнее об этом см.: *Половинкина О.И.* «Мука и Мука»: Дж. Альфред Пруфрок, «бледный Пьеро» и основы современного бытия // Noscere est comparare/ компаративистика в контексте исторической поэтики. М.: РГГУ, 2017. С. 361–388.
[5] Цит. по: *Eysteinsson* A. *Liska V.* Introduction. Approaching modernism // Modernism. / Ed. A. Eysteinsson, V. Liska. Amsterdam: John Benjamins. 2007. V. 1. P. 3.
[6] *Молодцова М.* Комедия дель арте. Л.: ЛГИТМиК, 1990.С. 7.
[7] См. *Bernstein A.E.* The Ghostly Troop and the Battle over Death: William of Avergne (d. 1249) Connects Christian, Old North, and Irish Views // Rethinking Ghosts in World Religions/ Ed. by Muz-hou Pu. Boston, 2009. P. 134.
[8] Ibid.
[9] *Walter F.* Le Mythe de la Chasse Sauvage dans l'Europe médiévale // Essais sur le Moyen Âge. V. 19. Honoré Champion Éditeur, 1997. P. 50–51.
[10] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 293.
[11] *Marivaux P. de.* Arlequin poli par l'amour: Nouvelle édition augmentée. Paris: Arvensa, 2014. P. 13.
[12] *O'Brien J.* Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment, 1690–1760. Baltimore: The Jones Hopkins UP, 2004. P.5.
[13] Ibid. P.6.
[14] Ibid. P. 227.
[15] *McConnell Scott A.* The Pantomime Life of Joseph Grimaldi: Laughter, Madness and the Story of Britain's Greatest Comedian. Edinbourgh: Canongate, 2009. P. 128.
[16] *Nabokov V.* Look at the Harlequins! London: Penguin Books, 1990. P. 3.
[17] Ibid. P. 235.
[18] *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. №3. С. 71.
[19] Об истории представления об «истинном настоящем» в английской литературе и критике см.: *Половинкина О.* «Субстантивация» современного (modern) в поздневикторианской литературе и викторианский либерализм // Вопросы литературы. 2015. № 2. С. 148–171; *Половинкина О.И.* Осмысление «современного» (modern) в викторианской эстетической критике // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 4 (28). С. 131–139.
[20] См.: *Pipes R.* A Concise History of the Russian Revolution. N.Y.: Vintage Books Edition, 1995. P. XIII.
[21] *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов. С. 71.

[22] Encyclopedia of the Enlightenment / Ed. M. Delon. Lnd.: Routledge. 2001. P. 508.
[23] Цит. по: ` *Green M., Swan J.* The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. New York: Macmillan, 1986. P. 169.
[24] *Cocteau J.* Cock and Harlequin: Notes concerning Music. Lnd: The Egoist Press, 1921. P. 3. В юности Кокто играл со своей фамилией – Cocteau, называя себя le coq-tôt (ранний петух). – См.: *Williams J.S.* Jean Cocteau. Lnd.: Reaktion Books, 2008. P. 81.
[25] *Пруст М.* Обретенное время. СПб.: Амфора, 2007. С. 267.
[26] *Clayton D.* Pierrot in Petrograd: Commedia dell' Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Montreal: MQUP, 1993. P. 9.
[27] *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. С. 568, 567.
[28] Там же. С. 569.
[29] Там же. С. 570–571.
[30] Там же. С. 573–575.
[31] *Ушакова О.М.* Денди, хулиган и мистик: школа поэтической игры в «Инвенциях мартовского зайца» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2016. №1. С. 50–79.
[32] *Schuchard R.* Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art. Oxford: Oxford UP, 2001. P. 87.
[33] *Eliot T.S.* Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917. N.Y.: Harcourt Brace, 1997. Тексты ранних стихотворений цитируются по этому изданию.
[34] *Schuchard R.* Op. cit. P. 84.
[35] *Ушакова О.М.* Указ. соч. С. 65.
[36] Там же.
[37] *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1997. С. 85.
[38] *Alderman N.* "Where Are the Eagles and the Trumpets?": The Strange Case of Eliot's Missing Quatrains// Twentieth Century Literature 1993. Vol. 39. No. 2. P. 129–151.
[39] Ibid. P. 129.
[40] Ibid. P. 136–137.
[41] The Critical Heritage. T.S. Eliot / Ed. by M. Grant. Lnd.: Routledge, 1997. V.1. P.98–99.
[42] *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов. С. 74.
[43] Стихотворения сборника цитируются по изданию: *Eliot T.S.* The Complete Poems and Plays. L.: Faber and Faber, 2004.
[44] Цит. по: Старобинский Ж. Поэзия и знание. С. 567.
[45] Там же. С. 569.
[46] См.: *Eliot T.S.* The Poems of T.S. Eliot Volume I: Collected and Uncollected Poems. L.: Faber and Faber, 2015. P. 497.

Ю.А. Скальная

Бернард Шоу и революции, или как заставить швейную машинку жарить яйца

В «Руководстве для умной женщины по вопросам социализма и капитализма» («The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism», 1928), Шоу, чтобы быть более иллюстративным в своих доводах, использует швейную машинку наряду с печатной машинкой, автомобилем и калькулятором как объективацию неправильного представления о капитале. Со временем необходимость в каждом из этих предметов исчезает, уступая место новым потребностям в утюге, сковороде или пылесосе, однако, изрядно износившись и потеряв изначальную стоимость, они мертвым грузом металлолома остаются в руках беспомощной хозяйки. Таким образом, на уровне предметного сопоставления проводится идея о том, что и политическая машина капитализма износилась и не способна произвести социализм так же, как «калькулятор гладить рубашки», «автомобиль купать детей», «печатная машинка стирать пыль», а «швейная машинка жарить яйца»[1].

На рубеже XIX–XX вв. по Европе и Америке прокатилась целая волна революций, затронувших не только экономическую, но и политическую, социальную, научно-техническую, религиозную и философскую сферы, что незамедлительно получило отражение в искусстве этой эпохи. Творчество Шоу не было исключением, а напротив, аккумулировало опыт этих событий в череде образов, тем и приемов, которым было суждено совершить переворот в драматургии XX в.

Поэтому образ, вынесенный в название данной статьи, становится не только броской экономической метафорой или ярким примером того, что мы бы сейчас назвали эпатажностью характерной шовианской риторики, но и чрезвычайно удобным инструментом анализа политической, философской и художественной позиции Шоу. По сути, все творчество драматурга представляло собой революционную попытку применить старые механизмы (социальные, театральные, литературные) по новому и часто крайне неожиданному назначению.

© 2018 Юлия Андреевна Скальная. Москва; Московский государственный университет им.М.В. Ломоносова.

Политическая революция

Мощным потрясением для европейской политической жизни стала русская революция 1917 г. Ярый сторонник демократии и фабианец, известный пропагандист социалистических взглядов[2], Шоу мгновенно откликнулся на эти события одноактной пьесой «Аннаянска, большевистская императрица» («Annajanska, the Bolshevik Empress», 1917). Сюжет ее прост и по-шовиански парадоксален. В вымышленной стране Беотии происходит революционный переворот, в ходе которого императорская семья Панджандрамов оказалась свергнута, а любимая дочь царя Аннаянска сбежала с молодым гусарским офицером. Генерал Страмфест – последний оплот старого монархического порядка, внешне встав на сторону пролетариата, ищет беглецов в надежде восстановить династию на престоле. Однако «прекрасная, невинная» княжна, будучи арестована, кусает ни в чем не повинных солдат, чинит погром в кабинете генерала и грозит застрелиться на месте, если он не прислушается к ее словам. Говорит же она следующее:

> Я пришла сюда не для того, чтобы спасать нашу несчастную династию и нашу запятнанную кровью корону. Я пришла, чтобы спасти революцию. […] Генерал Страмфест, я вам приказываю: спасите революцию![3]

Попытки Страмфеста доказать, что он «всего лишь солдат», лишенный дара слова и везения в бою, а потому не способный повести за собой армию, оказываются бесплодными, так как великая княжна с невозмутимым видом сообщает, что у нее есть солдат, способный увлечь за собой войска, после чего «скидывает шубу и оказывается в мундире» того самого панджеробенского гусара, с которым она якобы сбежала и который все это время жил лишь «в воображении»[4] Страмфеста.

Мысль о женщине, стоящей во главе не только государства, но и армии, скандальна, если не нелепа. И прием переодевания, казалось бы, должен сводить на нет любую попытку воспринимать позицию княжны серьезно. Однако травестия как классический прием викторианского бурлеска приобретает у Шоу совершенно не характерный для него смысл. Если в классическом театре варьете девушка, переодетая мужчиной, была способом пощекотать нервы публике, ожидающей романтической развязки, то Шоу, давая «Аннаянске» подзаголовок «революционно-романтическая пьеска», намеренно использует расхожий прием в совершенно ином контексте: в центре его внимания не легкомысленная субретка, но женщина, которая

берет свою судьбу и судьбу своей страны в собственные руки. Это ставит великую княжну Беотии в один ряд с великолепным шпионом Странной Леди из «Избранника судьбы» («A Man of Destiny», 1985) и Святой Иоанной из одноименной пьесы («Saint Joan», 1923).

Более того, маскарад княжны оказывается тем действеннее, что народ привык верить в воображаемых правителей, а потому другого лидера революции и не требуется.

> Великая княжна (*снисходительно*). Идолопоклонник! Когда вы наконец поймете, что наша власть держалась только тем, что вы себе о нас вообразили?[5]

Сходную мысль о правителе как некой абстракции в воображении подданного двенадцать лет спустя выразит, рассказывая об отце, Семпроний из пьесы «Тележка с яблоками» («Apple Cart», 1929):

> Семпроний. […] Его специальностью была организация парадных зрелищ. […] Все члены королевского дома отлично его знали: он ведь находился за кулисами, вместе с ними.
>
> Памфилий. Находился за кулисами и тем не менее верил в реальность королей!
>
> Семпроний. Да вот, представьте. Верил от всей души.
>
> Памфилий. Несмотря на то, что он сам изготовлял их?
>
> Семпроний. Именно.[6]

Метафора политики как театра или даже фарса была не нова, однако Шоу заметно обогащает палитру восприятия этого образа, привлекая характерную риторику детских стихов, которая позже ляжет в основу упомянутой «Тележки с яблоками», играющей с аллюзиями на произведения Л. Кэрролла, однако уже в пьесе 1917 г. Аннаянска цитирует песенку о Шалтае-Болтае:

> Великая княжна. […] Династия пришла в упадок, отстала от жизни, одряхлела; наши пороки обратились против нас, и вот мы сами желаем своего падения.[…] И вся королевская конница, и вся королевская рать не могут отцовского трона поднять...[7]

Эта аналогия подчеркивает не только крайнюю нестабильность и хрупкость монархических устоев, но и акцентирует внимание на незрелости поведения агентов революционного переворота. Чехарда временных правительств и более узких революционных группировок представлена как «детский сад», что, в свою очередь, перекликается с образом политики как детской возни вокруг трона из пьесы «Цезарь и Клеопатра» («Caesar and Cleopatra», 1898).

Страмфест. Вы еще не отослали правительству мое донесение? (Садится.)

Шнайдкинд *(подходя к столу)*. Нет, сэр. Какому правительству прикажете его отослать? (*Садится*.)

Страмфест. Смотря по обстановке. Как развиваются события? У кого, по-вашему, больше шансов оказаться завтра утром у власти?

[…]

Шнайдкинд. Можно отпечатать донесение под копирку и послать каждому правительству по экземпляру.

Страмфест. Пустая трата бумаги. С тем же успехом можно посылать донесения в детский сад.[8]

Клеопатра тотчас же подбегает к трону, хватает Птолемея, стаскивает его с кресла и усаживается на его место. […]

Птолемей идет к Цезарю, который снова усаживается на свой треножник и ласково берет мальчика за руку. Клеопатра, вскочив, пожирает их ревнивым взглядом.

Клеопатра (с пылающими щеками). На тебе твой трон. Не нужен он мне *(Бежит к Птолемею, который пятится от нее.)* Иди сию же минуту и садись на свое место.

Цезарь. Иди, Птолемей. Никогда не отказывайся от трона, когда тебе его предлагают.[9]

Так в «Аннаянске…» проявляются многие метафоры и аллюзии, характерные для всего творчества Шоу и призванные показать шаткость как старых политических порядков, так и новых, приходящих им на смену. Политическая гонка для неопытных и импульсивных участников превращается в детское соревнование за внимание старших, идея завладеть троном становится самоцелью, а долгосрочность правления зависит лишь от мастерства придворного иллюзиониста. Так постепенно становится очевидно, что за внешне бравурным тоном пьесы проступает серьезная обеспокоенность драматурга сложившейся ситуацией.

Фабианцы, в отличие от марксистов, выступали за утверждение идеи социализма посредством постепенных политических и экономических реформ, а не революций. Социалист-фабианец Шоу видел опасность подобных переворотов.

В этом отношении обращает на себя внимание эмоциональный монолог генерала Страмфеста о хаотической природе революции, где во многом Шоу предвосхищает мысль Ортеги-и-Гассета о том, что любая революция обречена, так как в представлении каждого человека понятия свободы и общественного блага совершенно различны.

> Великая княжна. […] Генерал Страмфест, я вам приказываю: спасите революцию!
>
> Страмфест. Какую революцию? Какую? Их сотни! Найдите мне двух оборванцев-революционеров, у которых было бы одинаковое представление о революции! Что может спасти толпу, если в ней каждый рвется в свою сторону?[10]

И в другом месте:

> Страмфест. […] Но что революция сделает для народа? Не верьте прекрасноречию революционных ораторов и прокламациям революционных писателей! Много ли свободы там, где они пришли к власти? Разве они не вешают, не расстреливают, не арестовывают точно так же, как это делали мы? Разве они говорят народу правду? Нет! Если правда их не устраивает, они распространяют ложь, а за правду казнят.[11]

Сама Аннаяанска, некогда великая княжна, а ныне рьяная революционерка, в разговоре о политике оперирует образами золотой клетки и цирковой арены, где цирк становится единственным синонимом истинной свободы:

> Каково было мне видеть, что вы поклоняетесь мне, точно богине, хотя я самая обыкновенная девчонка? Меня, как зверя, посадили в клетку – ведь это же жестокость! […] Когда я была девочкой, меня однажды повели в цирк, и там я поняла, что значит быть счастливой, там я впервые в жизни почувствовала себя наверху блаженства – и убежала с цирковой труппой. Меня поймали и снова посадили в золоченую клетку, но я вкусила свободы и заставить меня забыть ее было уже невозможно. […] Я готова стать кем угодно, лишь бы сделать мир меньше похожим на тюрьму и больше – на цирк. […] Да! И чтобы в афише стояло: императрица-большевичка[12].

Подобный оксюморон, к тому же вынесенный на цирковую афишу, казалось бы, исключает любую возможность положительной трактовки революции в России драматургом. Однако в то же время Шоу называет образовавшийся Советский Союз страной надежды, настойчиво приводит его в пример западным странам и называет «глупостями» то, что пишут об СССР в газетах и говорит о нем Черчилль. Более того, в одном из писем 1938 г. драматург делится воспоминанием о Сталине как о «сердцееде с грузинскими глазами и искренней улыбкой»[13]. С другой стороны, тот же Шоу во время экскурсии по Дворцу съездов во время визита в СССР в 1931 г. проявляет неслыханную дерзость: взобравшись на кафедру, он, в ответ на требование произнести речь, исполняет мелодичный йодль.

Увязать эти факты в единую систему, на первый взгляд, сложно. Однако ключ к разгадке дал сам Шоу на обеде у А.Б. Халатова, руководителя Госиздата, в том же 1931 г. Отвечая на выпады неугомонной аристократки леди Астор[14] против коммунистической системы, кто-то из присутствовавших сказал: «Во всяком случае, Вы, мистер Шоу, друг русского народа». На что драматург внезапно возразил:

> Нет! Я не являюсь другом никакому народу в целом. Я оставляю за собой право критиковать любой народ, в том числе и русских[15].

Вероятно, превратить пьесу об императрице-большевичке в чистый цирк было единственным способом обеспечить ей путь на сцену[16], однако правда и то, что многое в Русской революции не соответствовало фабианским взглядам на социализм, – а потому необходимо было время, чтобы правильно оценить происходящее. Отсюда и берет начало та причудливая игра серьезности и легкомыслия, которые все время уравновешивают друг друга в «романтически-революционной пьеске» Шоу. Еще во время визита в СССР он говорил*:*

> Если начатый Лениным эксперимент удастся, он станет началом новой эры. Если он провалится, я покину этот мир с неким меланхолическим чувством; но, если будущее таково, каким видел его Ленин, мы можем смотреть вперед с улыбкой и без страха[17].

И драматург с пристальным вниманием наблюдал за тем, что происходило в России и Европе в тот период.

Социализм сам по себе как платформа, потенциально обеспечивающая максимальную свободу человека, не был для драматурга готовым решением. Если раздвинуть временные рамки и окинуть взглядом весь спектр шовианских драм, можно увидеть, что какие бы политические системы Шоу ни избирал для изображения в своих драмах, идеальной для него нет: ни в «Цезаре и Клеопатре» (римское имперское наместничество), ни в «Человеке и Сверхчеловеке» (азартный анархизм), ни в «Великой Екатерине» (взбалмошное самодержавие), ни в пенталогии «Назад к Мафусаилу», где мы находим как доисторический рай на земле, так и вернувшееся к техногенным жреческим мистериям общество невероятно далекого будущего, ни в «Тележке с яблоками» (парламентская монархия), ни, тем более, в «Женеве» с ее критикой фашистских диктатур, или в «Притчах о далеком будущем», где войны развязываются трусливыми политиками, использующими оборотную сторону научного прогресса как оружие массового поражения.

Любая система, политическая, экономическая или социальная, есть лишь механизм, который постепенно изнашивается и требует

обновления. Для Шоу же на первом месте всегда человек – не винтик в бездушной машине, но Сильная Личность, способная повести других за собой. Чтобы избранная система работала, необходимо, чтобы изменились и люди, которые ее для себя избрали, чтобы они стремились к самосовершенствованию и творческой эволюции. Катализатором этого процесса в художественной системе Шоу становится революция сексуальная.

Сексуальная революция

Понятие сексуальной революции было введено австрийским психоаналитиком В. Райхом в одноименной книге 1936 г., где он выступил против репрессивной морали, связав сексуальную свободу человека с свободой социальной. Однако несмотря на то, что оно применяется в основном для характеристики событий, происходивших в 1960–1970-е гг. XX в., сексуальная революция тесно связана с проблемой женской эмансипации, которая корнями уходит еще в 1792 г., когда М. Уолстонкрафт написала свое знаменитое эссе «В защиту прав женщин»; потому мы считаем правомерным применить это понятие ретроспективно к процессам, происходившим на рубеже XIX–XX вв.

1890-е годы – время, когда Шоу начал активно пробовать себя не только в качестве критика и социального комментатора, но и драматурга – проходили под знаком активизации дебатов вокруг «Женского вопроса».

Два крайних взгляда на положение женщины в английском обществе к концу 1880-х гг. были сформулированы в поэме К. Патмора «Ангел в доме» («The Angel in the House», 1854–1862), представляющей крайнюю степень идеализации женщины, почти что до полной эфемеризации, и в статье М. Кэйрд «Брак» («*Marriage»,* 1888). Кэйрд сравнила «домашнего ангела» с одомашненным животным:

> Мы сажаем пса на цепь, чтобы он смотрела за домом. […] Подобным же образом мы на века обрекли женщин на подчинение своду правил, которые диктовали установленный набор занятий; мы рьяно исключали (даже наказывали) любую попытку развития в другом направлении[18].

Долгое время положение женщины в Британии парадоксальным образом было законсервировано литературной традицией, сформированной еще на рубеже XVIII–XIX вв. Даже героини Дж. Остин, сестер Бронте и Ч. Диккенса, несмотря на их мужество, яркость характеров и оригинальность мышления, оставались вписанными

в рамки существующей социальной модели и отличались большой степенью идеализации. Если литература начала XIX в. была *зеркалом* общественного положения «слабого пола», то положение женщин, живших в конце века, стало отражением литературного шаблона. Первые шаги к разрушению этого стереотипа были предприняты в романах Дж. Мередита и Г. Джеймса, однако художественной силой, непосредственно изменившей реальность, стали уже пьесы Х. Ибсена и Шоу.

Будучи близким знакомым феминистской писательницы С. Гранд и частым гостем в доме Панкхерстов в 1890–1900-х гг., а впоследствии компаньоном уже упомянутой леди Нэнси Астор, первой женщины в Британском парламенте, во время визита в СССР, Шоу был непосредственно вовлечен в центр полемики вокруг женского вопроса. Он писал о таких аспектах жизни женщин, как брак и развод, образование и работа, социальное положение и мода, политическая инициатива и избирательное право[19].

Поверхностное знакомство с теоретическими текстами драматурга может привести читателя в недоумение. С одной стороны, Шоу заявляет, что брак невозможен, бесчеловечен и неразумен вплоть до омерзения, с другой, – что он неизбежен; он выступает за развод по первому требованию одной из сторон, а также за то, чтобы инициатором могло выступать государство; он говорит о сексуальном рабстве женщины, чуть ли не цепями, прикованной к кухне и детям, и одновременно, как истинный фабианец, призывает чтить домашний очаг; он превозносит священную миссию женщины по продолжению человеческого рода, в то же время оперируя понятиями полигамии и адюльтера как оправданной практики. Наконец, он говорит о том, что женщину нужно пустить в политику, но описывает возможные последствия так, что даже самый ярый лейборист и поборник предоставления женщинам избирательного права, побоялся бы пойти на столь опрометчивый шаг.

Однако при внимательном чтении становится очевидно, что для Шоу плох не брак, а брачное законодательство, развод действительно должен производиться по первому требованию, но совершаться так же приватно, как таинство венчания, а государственное вмешательство может быть оправдано только в случае угрозы для будущего детей; женщинам действительно нужно предоставить избирательное право, однако при условии, что численность политически активных женщин не должна превышать число мужчин. Объяснение этому Шоу дает простое – и, как обычно, парадоксальное: мужчины часто совершают ошибки, но женщины подвержены этому в не меньшей степени, а потому шансы должны быть равные.

Что же касается видимого противоречия в позиции Шоу относительно роли женщины в супружестве, оно может быть устранено, если мы обратимся к страстным монологам двух его героинь: Кандиды из одноименной пьесы 1894 г. («Candida») и Лины Шчепановской из пьесы «Неравный брак» («Misalliance», 1909–1910).

> Кандида. […] Спросите меня, чего это стоит – быть Джеймсу матерью, тремя его сестрами, и женой, и матерью его детей – всем сразу! […] Я создала для него крепость покоя, снисхождения, любви и вечно стою на часах, оберегая его от мелких будничных забот. Я сделала его здесь хозяином, а он даже и не знает этого и минуту тому назад не мог сказать вам, как это случилось[20].
>
> Лина. […] Я порядочная женщина, сама зарабатываю себе на жизнь. Я свободная женщина – живу в своем собственном доме. […] Я сильна, искусна, смела, независима, неподкупна, я такая, какой женщина должна быть. […] А этот англичанин, этот торгаш осмеливается предложить мне переехать к нему, и жить с ним в этой кр-р-роличьей норе, и брать хлеб у него из рук, и просить у него карманные деньги, и напяливать на себя шелковые тряпки, и быть его женщиной, его женой! […] Все, все что угодно, только бы не брать хлеба из рук мужчины, не продавать ему в рабство своего тела и души[21].

Утверждение и отрицание святости супружеского долга у Шоу абсолютно равноценны, но при одном условии: свою судьбу и социальную роль женщина выбирает сама. В «Квинтэссенции ибсенизма» он писал:

> …неудивительно, что наше общество, будучи непосредственной монополией мужчин, пришло к рассмотрению Женщины не как самодостаточного существа, подобного Мужчине, но исключительно в качестве средства удовлетворения его потребностей. […] Женщина, если она осмелится взглянуть в лицо факту, что с ней обращаются подобным образом, должна или сгореть от стыда и презрения к себе, или восстать[22].

Героини пьес Шоу, действительно восстали. Они стали сильными, независимыми, образованными, физически развитыми. Как пишет Д.А. Хэдфилд, «[г]героини Шоу обнаруживают удивительную физическую активность – от ударов, пинков и погони до акробатических трюков и джиу-джитсу; в эпоху, когда женское тело было предметом, вызывавшим неловкость в обществе, пьесы Шоу поставили физически активных героинь в центр сцены»[23].

Женщины у Шоу – носительницы витальности, мощнейшей энергии, Жизненной силы, которая долго томилась под спудом общественной морали и литературного шаблона, а теперь наконец-то вырвалась на свободу. Его Лилит, Ева и Змея, являясь источником первородного греха в Раю, являются и первым источником творчества, а значит и последней надежды на Земле.

Парадоксальным образом вместо надежды и подъема критика увидела в новой женщине шовианской формации лишь разочарование и упадок. Так, в 1906 г. К. Барникот в статье «Поддельное изображение женщин у мистера Шоу» утверждает, что «[н]икто еще не сумел нарисовать настолько беспомощные, слабые и в высшей степени достойные презрения женские типы […] Мы не так плохи, как мистер Шоу нас представляет»[24].

В 1930-е гг. один из биографов Шоу и знаменитый сердцеед Ф. Харрис назвал героинь Шоу «бесполыми куклами»:

> Их тела столь же иссушены и тверды, сколь и их сознание, и даже тогда, когда они преследуют своих мужчин, […] погоня обладает тем же уровнем сексуальной привлекательности, что и расписание движения поездов[25].

В 1970-е гг. мы видим ту же реакцию: С. Кханна в работе «Образ женщины у Шоу» («Shaw's Image of Women») пишет:

> Новая женщина в представлении Шоу – это продукт вырождения, гибрид с женским телом, мужским рационализмом и скупостью на эмоции, никак не согласующимися с ее естественным призванием[26].

Казалось бы, в такой ситуации хотя бы суфражистки должны были увидеть в Шоу опору и поддержать его художественную инициативу, – и действительно, в 1906 г. писательница и политическая активистка М.Д. Харрис написала Шоу письмо с призывом выступить на стороне суфражисток с их требованием политических свобод и права голоса. Однако драматург ответил вежливым отказом, сообщив, что своими произведениями он отстаивал права женщин на эмансипацию настолько рьяно, что теперь его имя ассоциируется с крайней степенью радикализма, и любая ассоциация с ним принесла бы женскому движению больше вреда, нежели пользы[27].

Ответ Шоу, фабианца, стоявшего у истоков формирования лейбористской партии, мог бы показаться непоследовательным или, по крайней мере, странным. Но объяснение можно найти в крайне важном, на наш взгляд, различии, проведенном исследовательницей Б. Уотсон между войной полов и дуэлью полов:

> Дуэль полов может иметь место только между заинтересованными друг в друге индивидуумами. Война же полов есть массовый феномен, происходящий между незнакомцами. Дуэль полов происходит во имя любви, и действие в ней движется к согласию. Война полов строится на возмущении и враждебности, а ее действие движется к победе или поражению[28].

Отношения между мужчинами и женщинами у Шоу – всегда дуэль. Войну же полов Шоу всего годом позже высмеял в скетче «Газетные вырезки» («Press Cuttings», 1907).

Эта пьеса, имеющая подзаголовок «тематический скетч, составленный из колонки редактора и писем в редакцию ежедневных газет во время суфражистской войны 1909 г.», отнесена в недалекое будущее, когда столкновения между полицией и суфражистками переросли в прямое военное противостояние. Здесь глава военного министерства Митченер в ужасе хватается за револьвер каждый раз, когда слышит женский голос, а остатки сторонниц старого порядка сами вооружаются и формируют антисуфражистскую коалицию.

Интересно, что самих суфражисток на сцене мы так и не увидим – слышны лишь их голоса за сценой, неустанно скандирующие требования предоставить женщинам избирательное право. А единственная суфражистка, добирающаяся до кабинета Митченера оказывается переодетым премьер-министром Великобритании Бальсквитом. Свой маскарад последний объясняет так:

> Единственный способ для премьер-министра Англии попасть с Даунинг-стрит в министерство военных дел – это напялить женский наряд и, приковавшись к скребку у вашей двери, визжать: «Избирательное право женщинам!»[29].

Однако читатель близко знакомится с представительницами Анти-суфражистской Лиги Миссис Гром и Коритией Фэншоу. Первая, этакий Фальстаф в юбке, утверждает, что участвовала в битве при Касассине, а ее бабушка сражалась при Ватерлоо. Она грозится сбросить юбку и повести за собой армию антисуфражисток в бой, а в конце пьесы в буквальном смысле оседлывает генерала Садстона, чтобы добиться осуществления своей тактики боевых действий.

Коринтия Фэншоу, чье поведение и риторика максимально приближены к шаблону ангелоподобной леди романов XIX в., – натура, утонченная во всех отношениях, и всем своим видом требует, чтобы ее боготворили. Однако на деле ее поведение не менее агрессивно, чем прямые атаки миссис Гром, и вызывает не меньший ужас среди мужской аудитории. Так, Митченер предпочитает, чтобы его застре-

лили, чем дальше слушать высокопарную ахинею, которая льется из уст Коринтии:

> Леди Коринтия, у вас в руках мой револьвер. Не будете ли вы так добры вышибить мне мозги? Я предпочту этот исход нечеловеческим усилиям, требующимся для того, чтобы уследить за поворотами флюгера, который вы, несомненно, именуете вашей мыслью[30].

Таким образом, оказывается, что суфражистки и антисуфражистки – две стороны одной медали, ибо все они женщины, фанатично охваченные идей войны. Шоу же считал, что женщине необходимо отстаивать свои права, но не в физической борьбе и актах гражданского неповиновения, а на основе доводов разума и с сохранением собственного достоинства, а потому самым симпатичным персонажем в пьесе оказывается уборщица миссис Фарелл. Она – «единственное лицо во всей военной организации столицы, на которое можно положиться, которое помнит, где что находится, или понимает суть приказа и четко выполняет его»[31]. Именно поэтому Митченер, ранее заявивший, что если уж ему суждено быть «управляемым женщиной», так уж по крайней мере женщиной порядочной, и выбирает миссис Фарелл, а не Коринтию, в качестве достойной спутницы жизни.

> Митченер. Простите за неожиданность моего обращения, миссис Фарелл, но я знаю только одну женщину в нашей стране, чей здравый смысл и сила характера способны помочь ее мужу выдержать конкуренцию с мужем миссис Гром. Я имею честь просить вашей руки[32].

Важное отличие Шоу от многих других защитников феминизма состояло в том, что, утверждая равенство женщины мужчине, он не забывал о равенстве мужчины женщине. В этом смысле примечательно, что в первой части «Назад к Мафусаилу» («Back to Methuselah», 1918–1920), когда Адам и Ева создают понятие брака, оно произрастает из необходимости в обретении уверенности в завтрашнем дне и взаимообусловленности существования мужчины и женщины.

Шоу был феминистом, но никогда не стоял на стороне суфражисток, так как в борьбе за свои права и против унижения они активно унижали пол мужской. Для Шоу же вопрос эмансипации всегда был вопросом сохранения взаимоуважения. А потому сильным женщинам у него находятся союзники (а чаще оппоненты) в виде сильных мужчин, таких, как Цезарь, Дик Данджен, капитан Шотовер, король Магнус или Карл II.

Сами же героини пьес Шоу могут быть одновременно детьми – наивными (Жанна), капризными (Оринтия) и жестокими (Клеопа-

тра) – и умудренными опытом дамами (Кандида, миссис Уоррен); ими могут двигать высокие идеалы (Барбара Андершафт) или животные инстинкты (Энн Уайтфилд, Фтататита), неумолимая жажда свободы (Лина) или политический расчет. Они могут быть шпионами (Странная Леди) и убийцами (Фтататита), королевами (Джемайма, Екатерина Брагансская) и министрами (Лисистрата, Аманда), актрисами (Нелл Гвин) и проститутками (миссис Уоррен), цветочницами (Элиза Дулитл) и уборщицами (миссис Фарелл). Но, как бы то ни было, их судьба всегда в их руках, а потому Кандида, окруженная семьей, будет королевой домашнего очага, а Лина Шчепановска предпочтет в гордом одиночестве парить под куполом; миссис Фарелл примет предложение главы военного министерства о замужестве, а Элиза Дулитл, вопреки всем ожиданиям и протестам публики, выберет жизнь «холостячки».

В целом же можно сказать, что трактовка сексуальной революции в произведениях Шоу прошла несколько этапов: раскрепощение женщины, уравнивание с ее с мужчиной, признание права на инициативу в выборе партнера в брачном союзе и на инициативу в расторжении брака, права реализовывать свою витальность в сексуальности и, наконец, стремление заменить сексуальное удовольствие наслаждением от процесса познания.

С познанием непосредственно связана еще одна революция в творчестве Шоу – научно-техническая.

Научно-техническая революция

Шоу жил в эпоху передовых открытий в области науки и техники; он видел, как создавались первые автомобили и самолеты, распространялось электричество, развивалась фотография и зарождался кинематограф; он активно интересовался открытиями в области физики, биологии и медицины (теории М. Фарадея, Дж. Максвелла и Э. Резерфорда, концепции эволюции Ч. Дарвина и А. Вейсмана), был связан тесной дружбой с А. Эйнштейном, писателями-фантастами Г. Уэллсом и А. Кларком. А в возрасте 91 года драматург стал почетным членом Британского Межпланетного Сообщества[33]. Естественно, что весь этот крайне обширный и яркий контекст не мог не отразиться в необычайно злободневном и актуальном творчестве Шоу.

В его пьесах могут упоминаться уже существующие технические новинки. Например, печатная машинка в «Кандиде» или целый арсенал военных приспособлений в «Майоре Барбаре» («Major Barbara», 1906): «Торпеда Андершафта! Скорострельные орудия Андершафта! Десятидюймовки Андершафта! Самоходный лафет

Андершафта! Подводная лодка Андершафта! А теперь воздушный броненосец Андершафта!..»[34].

Сами его герои могут быть изобретателями: капитан Шотовер из «Дома, где разбиваются сердца» («Heartbreak House», 1913–1917) обладает патентом на спасательную лодку, является разработчиком судна для охоты за подводными лодками с магнетическим килем, а на момент действия пьесы размышляет над созданием духовного луча, способного обезвреживать оружие противника на расстоянии. А чаще сам Шоу прямо или косвенно предсказывает дальнейший путь научно-технического прогресса человечества, причем здесь он в равной степени опирается как на фантазию Уэллса, так и на собственное воображение и жизненный опыт. В «Газетных вырезках» драматург предсказал не только полет на луну и его возможное политическое значение:

> Митченер (*очень серьезным тоном*). Разрешите вам заметить, Балсквит, что в наш век аэропланов и цеппелинов проблема луны приобретает величайшее значение. Луна будет достигнута в не столь отдаленном будущем. И неужели же вы, англичанин, останетесь равнодушны к мысли, что нам вдруг придется жить под немецкой луной?[35]

И пусть прогнозы ранних пьес Шоу не всегда отличались точностью, предсказания его позднего творчества обладали пугающим правдоподобием. Наиболее показательными в этом плане явились пенталогия «Назад к Мафусаилу» и «Притчи о далеком будущем» («Farfetched Fables», 1949). Здесь Шоу оперирует такими понятиями, как дедуктивная биология, природный эксперимент, добровольное долголетие, и приводит пример возможного усовершенствования репродуктивного процесса путем рекапитуляции, в результате чего люди бы рождались из яиц, будучи уже физически развитыми, и достигали бы моральной и интеллектуальной зрелости за четыре года. Все эти элементы позже были объединены И.Б. Канторовичем понятием «условная фантастика», однако в контексте современных исследований творчества драматурга, на наш взгляд, они вполне могут быть отнесены к научной фантастике.

Само понятие научной фантастики появилось еще до рождения Шоу в 1851 г. в десятой главе «Маленькой серьезной книги, посвященной великому древнему вопросу» У. Уилсона[36]. Здесь автор, чьей главной целью было осмысление роли поэта в стремительно меняющемся мире, обращает внимание на первые робкие попытки поэтов отразить научные открытия в своем творчестве, и подобная инициатива получает у него название «Science-Fiction», что на тот момент, адекватно было бы перевести как «наука в литературе»

или «художественная наука». Со временем понятие «science fiction» приобрело более четкие очертания и стало применяться в качестве жанровой характеристики определенного круга произведений на рубеже XIX–XX вв. В отличие от жанра фэнтези, где описывается нечто невозможное по определению, как пишет исследователь жанра Г.Б. Франклин, научная фантастика предлагает нашему воображению нечто несуществующее, но потенциально возможное с учетом объективных исторических и технологических предпосылок.

Сценическая же история жанра ведет отсчет с первых постановок «Франкенштейна» в 1821 г., однако тогда они имели скорее мелодраматический и сенсационный характер. В связи с этим важно было различать пьесы, использовавшие псевдонаучные изыскания лишь как средство привлечения публики, и те, чья главная цель состояла в анализе состояния человечества на определенной ступени научно-технологического развития. В отношении научно-фантастической драмы исследователь Б. Индик пишет, что к моменту, когда Шоу стал драматургом, «фантазия как таковая уже долгое время была частью театральной практики, а вот научная фантастика – нет»[37]. Пьесы Шоу «Назад к Мафусаилу» и Чапека «R.U.R.», появившись практически одновременно, вывели подобный тип драм на новый уровень. И хотя, по мнению Индика, драматурги не стремились в них осознанно заложить основы новому направлению, тем не менее, они не могли не осознавать «революционных аспектов» своих произведений.

В пенталогии «Назад к Мафусаилу», где в свернутом виде охвачена вся история человечества от сотворения мира до лета 31920 г. н.э., описан целый ряд приспособлений, которые в 1920-е гг. воспринимались как плод чистого вымысла, а современный читатель с легкостью узнает в них аналоги мобильного телефона и средств видеосвязи. Так, Часть III «Свершилось!» открывается следующим описанием кабинета президента Британских островов:

> *Год 2170 н. э.* […] *На столе, перед каждым креслом, небольшой коммутатор со шкалой. Камина нет. Задняя стена представляет собой серебристый экран размером приблизительно в две створчатые двери* […] [мужчина] *вставляет штепсельную вилку в коммутатор, передвигает стрелку шкалы и нажимает кнопку. Серебряный экран темнеет, на нем появляется как бы зеркально отраженное изображение другого кабинета с точно такой же меблировкой и сидящего в нем худощавого неприветливого человека в такой же одежде, но менее яркой расцветки* […]
>
> Бердж-Лубин. Алло! Барнабас?[38]

И даже если мы обратимся к идее добровольного долголетия (longevity) и ускоренного развития человечества при помощи рекапитуляции, иллюстрацию к которому драматург приводит в заключительной части цикла «У предела мысли», то увидим, что под эти смелые теории Шоу подводит основательную научную базу. В Предисловии к пенталогии он рассматривает эволюционный процесс по Ламарку, критикует Дарвина и неодарвинистов, ссылается на Вейсмана, сожалея, что и его они обратили в свою религию, упоминает Ж.Л. Кювье и Э.Ж. Сент-Илера. Помимо прочего, не имея собственных детей, драматург проявляет удивительные познания в области процесса созревания человеческого эмбриона в материнской утробе – вопросе, который многих достопочтенных британских джентльменов заставил бы испытывать неловкость, если не ужас.

Написанные же много лет спустя «Притчи…» отсылают к гораздо более реальным и страшным событиям: первым применениям химического оружия на полях Первой мировой войны и проектам по разработке оружия ядерного.

> Девица. Неужто вы заняты производством атомной бомбы?
>
> Молодой человек. Нет, но я работаю на заводе, производящем хлорный газ. Не исключено, что все эти атомщики находятся на ложном пути.
>
> Девица *(с возмущением поднимается со стула)*. Так вот вы кто! Один из тех ученых мерзавцев, которые готовят нашу гибель. Я не желаю больше оставаться возле вас! Ступайте туда, где вам место, – в преисподнюю!..[39]

Свою пацифистскую позицию Шоу выражал не только в пьесах, но и в многочисленных статьях, заметках и памфлетах, наиболее известным из которых является «Здравый взгляд на войну» («Common Sense About the War», 1914). Однако восприятие его драм и публицистики аудиторией отличал парадоксальный раскол, который наиболее точно суммировала Л.Т. Ленкер, заметив, что, «военные пьесы Шоу в большой мере способствовали его популярности», в то время как его полемическая публицистика по данному вопросу часто «делала из него изгоя», а характерный критический запал «заставлял казаться предателем на фоне ура-патриотической пропаганды»[40]. Так, после выхода «Здравого взгляда на войну», отстаивавшего простую мысль, что никакие причины, материальные или идеологические, включая патриотизм, не оправдывают ту ужасную цену, которую каждая нация платит за участие в войне, британский премьер-министр Герберт Аксвит сказал, что Шоу нужно застрелить[41].

Потому драматург снова возвращался к театру как более действенному средству заставить публику задуматься о разрушительных последствиях гонки вооружений. Так, в мире будущего, на этот раз гораздо менее оптимистично изображенного в «Притчах…», изобретен легчайший газ, способный стереть с лица земли население целого города, не разрушив при этом ни единого строения. В этом мире удовольствие от поиска знания и силы заменило удовольствие от занятий любовью, а вопрос «почему?» входит в список запрещенных, так как ответы на него находятся за гранью нашего познания. Тенденцию к разработке подобных гипотез о возможных разрушительных последствиях научно-технического прогресса, разумеется, можно проследить у многих писателей первой половины XX в., а отравляющий газ со времен Первой мировой войны становится распространенной темой в драматургии («Газ», 1918 и «Газ II», 1919 Г. Кайзера, «Адам и Ева» (1931; опубл. 1971) М. Булгакова и др.). Однако у Шоу люди в попытке спастись от разрушения материального мира и обрести бессмертие обращаются уже не к «средству Макропулуса», а идут дальше.

Здесь люди стремятся отринуть телесное и уподобиться чистому разуму, и живет некая Бестелесная раса – она продолжает существование в виде Вихря мыслей, о котором писал когда-то Ницше; здесь точка отсчета средневековья – XX век. Жизнь новейшего общества из шестой притчи – это коллаж реликтов жизни всех предшествующих эпох вместе с осколками их философии и науки, только в перетасованном виде, так что Наполеон превращается в древнего бога, Гитлер смешивается с Иисусом, а Вселенная предстает грандиозной шуткой, если не грандиозной ошибкой. Все это дает основания для определения жанра «Притч…» как научно-фантастической антиутопии и ставит Шоу в один ряд с Е.И. Замятиным, О. Хаксли и Дж. Оруэллом, а также с драматургами, перенесшими конвенции этого прозаического жанра на театральную сцену.

Подводя итог, можно сказать, что восприятие драматургом каких бы то ни было революций всегда было двояким: будучи рьяным сторонником прогресса и обновления, Шоу, тем не менее, оставался внимательным наблюдателем и критиком революционных изменений. Он четко осознавал, что цели слишком часто служили оправданием средствам, а иногда в процессе переворота, начатого во имя всеобщего блага, конечная цель могла быть искажена или вовсе предана забвению.

Оказавшись вовлеченным в вихрь революций рубежа веков, Шоу парадоксальным образом настаивал на эволюционном подходе к изменениям. Единственной сферой, где революцию он считал жиз-

ненно необходимой, было искусство. И в этом контексте творчество Шоу, порой противоречивое, порой скандальное, порой ошибочно воспринимаемое как несерьезное или даже легкомысленное, стало не только зеркалом произошедших революций, но само явилось источником революционного переворота в театре. Он затронул все пласты драматического произведения: характеры, философию, жанровую специфику, – и в целом постановочный процесс, и его театр распространил свое влияние на все сферы жизни британского и европейского общества. Инструментом этого переворота явилась печатная машинка, которая в руках драматурга служила одной цели – научить зрителей и читателей его пьес осмыслять опыт не только театрального, но и любого реального, исторического, жизненного переживания. По мнению драматурга, никакие изощренные механизмы, политические, социальные или технические, не могли идти в сравнение с совершенством и мощью человеческого разума и воли, – а потому для Шоу было не столь уж важно, могла ли швейная машинка жарить яйца, если машинка печатная была способна изменить будущее, совершив революцию в мировоззрении грядущих поколений.

Примечания

[1] *Shaw G.B.* The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism / With a new introduction by S.M. Okin. New Brunswick; L.: Transaction Publishers, 1928. P. 226.
[2] *Шоу Б.* «Фабианские эссе о социализме» (Fabian Essays in Socialism, 1889).
[3] *Шоу Б.* Аннаянска, сумасбродная великая княжна // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др.; пер. с англ. В. Паперно. Т. 4. Л.: Искусство, 1980. С. 458.
[4] Там же. С. 453.
[5] Там же. С. 455.
[6] *Шоу Б.* Тележка с яблоками // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т. 5. Л.: Искусство, 1980. С. 497–498.
[7] *Шоу Б.* Аннаянска, сумасбродная великая княжна. С. 456.
[8] Там же. С. 446–447.
[9] *Шоу Б.* Цезарь и Клеопатра // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т. 2. Л.: Искусство, 1979. С. 152–153.
[10] Там же. С. 459.
[11] Там же. С. 458.
[12] Там же. С 456–457, 459.
[13] Письмо Б. Шоу М.К. Инж от 18 января 1938 г. Цит. по изд.: *Shaw B.* Collected Letters: 1926–1950 / Ed. by Dan H. Laurence. L.: Reinhardt, 1988. P. 488.
[14] Леди Нэнси Астор, первая женщина в Британском парламенте, возглавляла британскую делегацию, в которую входил Шоу, во время визита в СССР в 1931 г.

[15] *Dana H.W.L.* Shaw in Moscow // The American Mercury. 1932. March. P. 348.
[16] Особенно после того, как королевская цензура запретила в 1909 г. вполне невинную безделку Шоу «Газетные вырезки».
[17] *Dana H.W.L.* Shaw in Moscow. P. 349.
[18] *Caird M.* Marriage // The Morality of Marriage: And Other Essays on the Status and Destiny of Woman. L.: George Redway, 1897. P. 64.
[19] Многое из того, что Шоу говорит относительно самостоятельности, независимости и права женщины на устройство собственной судьбы содержится еще в его раннем скетче «Моя дорогая Доротея». Однако наиболее полное отражение его позиция в отношении женского вопроса находит в предисловии к пьесе «Вступление в брак» («Getting Married», 1908) – настоящем манифесте в защиту равенства, экономической и политической независимости замужних женщин.
[20] *Шоу Б.* Кандида // Полн. собр. пьес: В 6 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1978. С. 467.
[21] *Шоу Б.* Неравный брак // Полн. собр. пьес: В 6 т. Т. 3. Л: Искусство, 1979. С. 614–5.
[22] *Shaw B.* The Womanly Woman // The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen. L.: Constable & Constable Ltd., 1913. P. 36.
[23] *Hadfield D.A.* Feminism // George Bernard Shaw in Context / Ed. by B. Kent. Cambridge University Press, 2015. P. 216.
[24] *Barnicoate C.A.* Mr Bernard Shaw's Counterfeit Presentation of Women // Fortnightly Review, 1906. Vol. 85. P. 516–517. Цит. по.: *Watson, B.B.* A Shavian Guide to the Intelligent Woman. Lexington (Ky.): W.W. Norton & Co. Inc., 2014. P. 18.
[25] Ibid. P. 18.
[26] *Jain S.* Women in the Plays of George Bernard Shaw. New Delhi: Discovery Publishing House, 2006. P. 37.
[27] См. письмо Шоу М.Д. Харрис от 11 апреля 1906 г.
[28] *Watson B.B.* A Shavian Guide to the Intelligent Woman. Lexington (Ky.): W.W. Norton & Co. INC, 2014. P. 28.
[29] *Шоу Б.* Газетные вырезки // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т.3. Л.: Искусство, 1979. С. 452–453. Пьеса была запрещена до момента пока Шоу не изменил имена главных персонажей, так как Митченер и Балсквит слишком очевидно перекликались с фамилиями Китченера (генконсулом Великобритании в Египте) и Асквитом (на тот момент премьер-министром Великобритании).
[30] Там же. С. 477–478.
[31] Там же. С. 465.
[32] Там же. С. 483.
[33] British Interplanetary Society. Основано в 1933 г. П. Клеатором для поддержки и развития космических исследований.
[34] *Шоу Б.* Майор Барбара // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т.3. Л.: Искусство, 1979. С. 66.
[35] *Шоу Б.* Газетные вырезки. С. 463.
[36] *Wilson W.* A Little Earnest Book upon a Great Old Subject. L.: Darton and Co., Holborn Hill, 1851. P. 139.
[37] *Indick B.P.* Shaw's Science Fiction on the Boards // SHAW: Shaw and Science Fiction. Vol. 17. University Park (Pa.): Pennsylvania State University Press, 1997. P. 20.

[38] *Шоу Б.* Назад к Мафусаилу // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т. 5. Л.: Искусство, 1980. С. 151.
[39] *Шоу Б.* Притчи о далеком будущем // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т.6. Л.: Искусство, 1981. Т. 6. С. 538.
[40] *Lenker L.T.* War // George Bernard Shaw in Context / Ed. by B. Kent. Cambridge University Press, 2015. P. 246.
[41] *Wearing J.P.* Bernard Shaw: On War. L.: Hesperus Press, 2009. P. XIII.

А.Н. Беларев

Великая космическая революция. Сценарий Пауля Шеербарта

Марк Блок в своей книге «Апология истории» в нескольких словах набрасывает историю понятия «революция»:

> Слово «революция» сменило прежние астрологические ассоциации на вполне человеческий смысл: в небе это было – и теперь является таковым – правильное и беспрестанно повторяющееся движение; на земле же отныне означает резкий кризис, целиком обращенный в будущее[1].

Понимание революции, о котором пойдет речь ниже, уникально тем, что оно оспаривает необратимость этой истории термина, возвращает слово к его этимологическим истокам[2]. Немецкий фантаст Пауль Шеербарт (1863–1915) в своем романе о луне «Великая революция» (Die große Revolution. Ein Mondroman, 1902) стремится актуализировать астрологическое значение слова, связать астрономические смыслы с социально-политическими. Революция у Шеербарта «вспоминает» о своих «небесных» истоках, обращается вспять и ввысь, от «вполне человеческого» к космическому, от земли к небу. Правильнее было бы говорить о некоей сублимации, о переходе от «обычной» к мировой революции, но мировой в буквальном смысле, захватывающей все мироздание. Для Шеербарта истинная революция тоже является « резким кризисом, целиком обращенным в будущее». Только это будущее должно стать приобщением как раз к «правильному и беспрестанно повторяющемуся» небесному движению, то есть к совершенным и всеобщим астрономическим и астрологическим законам. Разумные обитатели космоса должны осознать власть светил над собственной судьбой. Космическая революция потребует оставить землю, по словам Шеербарта, «несимпатичную звезду» с ее проблемами, начать мыслить и жить «космично», буквально отвернуться от земных проблем и обратиться к жизни космоса и его обитателей.

Подобное транспонирование повседневного в уникальное, массового в индивидуальное, обыденного и материального в возвышенное и духовное при сохранении старой формы было важной фигурой мысли и письма Шеербарта. О таком транспонировании, можно

© 2018 Александр Николаевич Беларев. Москва; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук.

сказать, о новой сакрализации как жизненной задаче он писал в своей автобиографической заметке:

> Предпринимаемые мной неистовые усилия установить связь между этой эпохой социализма, техники и милитаризма и моей полной чудес и очень религиозной жизнью заполняют мое так называемое человеческое бытие. Из них рождались мои книги, которые вопреки всему хотели соединить трудносоединимое: постепенно сблизить скучное, интересующееся лишь проблемами масс время с новым романтизмом и новым пиетизмом[3].

Приведенная характеристика собственного творчества дает нам ключ к тому, как писатель понимал цели и задачи истинной революции. Она должна, по мнению Шеербарта, дать решение трех основных проблем современности: преодолеть социализм, милитаризм и одержимость техникой. Писатель не принимает социализм как идеологию масс. Он говорит о новом романтизме и новом пиетизме, поскольку именно духовное развитие личности, индивидуализм как уникальный творческий поиск и неповторимый путь к Богу (он чаще говорит о «Мировом духе») должны занять в культуре будущего центральное место. Новый социум кристаллизуется у Шеербарта именно вокруг уникальных личностей – творцов и вождей. Отношения вождя-творца с обществом выстраивается по схеме отношения мистика с общиной верующих. Он покидает коллектив верующих для обретения уникального духовного опыта, но возвращается, чтобы передать результаты своего восхождения другим. Тем самым некое равновесие между массой и индивидуумом достигается в объединении харизматического лидера со своими учениками и последователями[4]. Инициаторами революционных изменений и основным субъектом революционных событий не являются массы:

> Великая революция, которая должна произойти на Луне, никогда не будет революцией, дирижируемой массами. О таких революциях по временам мечтают земляне, но нас такое безрассудное поведение не привлекает. Нам не нужно хватать друг друга за горло[5].

Ответом современному милитаризму должен стать отказ от насилия и пацифизм как принципы политики и общественной жизни. Основной недостаток современной техники – это ее враждебность искусству. Новая техника должна быть «дружественной искусству» (kunstfreundlich)[6]. Но главное: необходимо придать проблемам общества и техники перспективу бесконечности, некое неорелигиозное измерение. Основой нового духовного возрождения станет, согласно Шеербарту, своеобразный вариант космизма.

Дух революционности пронизывает все творчество Шеербарта. Связано это с тем, что одной из основных тем этого творчества была тема Нового и его столкновения со Старым. Под новым мы понимаем здесь радикальное переустройство мира от политики до прикладного искусства.

В некоторых текстах фантаста читатель заставал новый мир уже в готовом виде, например, на далеких планетах. Но даже эти утопии оказывались при ближайшем рассмотрении антиутопиями, которым еще только предстоит пережить революционные преобразования. В других текстах герой сталкивался с новым миром на Земле в виде некоторой уменьшенной экспериментальной модели, например, в форме фантастической промышленной выставки. Но революционное преображение жизни никогда не было для Шеербарта прежде всего политическим переворотом. Будущие изменения в жизни общества Шеербарт больше связывал с революцией в искусстве и мировоззрении, которые оживлялись идеей поворота к космосу и приобщения к великой космической жизни. Идея эта, несомненно, имела для Шеербарта религиозное значение. Отказ от политической и социальной революции как решения не означает оторванность Шеербарта от проблем современности. Он не был тем мечтательным «утопистом» и «фантастом», за которого его часто принимали. Более того, анализ его мировоззрения и биографии убеждает в том, что он был знаком с основными политическими теориями и проблемами современности. Наиболее важна анархистская составляющая его космических утопий. Писатель был близок кругу Густава Ландауэра и идеологии индивидуалистического анархизма. Шеербарт последовательно проводил следующие принципы анархизма: отказ от национальных государств (идея Соединенных Штатов Европы), отказ от государства как формы организации общества, основанной на насилии, принципиальный пацифизм, индивидуализм. Планетные коллективы Шеербарта являются добровольными союзами личностей и напоминают «союзы эгоистов» Штирнера. Для Шеербарта, как и для теоретиков анархизма, государство растворялось в объединениях по интересам самостоятельных индивидуумов. В основе нового безвластного общества лежала идея взаимопомощи, отказа от насилия и принуждения. Принцип силы сменяется у Шеербарта принципом авторитета духовного вождя[7]. Другим средством, позволяющим консолидировать общество, был для Шеербарта глобальный трудовой проект, план возведения великой конструкции, например, телескопа или башни, дающей общественной жизни новое содержание и открывающей для социума новые перспективы.

На поверхности лежала и критическая составляющая его фантастики. Пацифизм писателя был реакцией на растущую милитаризацию немецкого общества в начале XX века, на проникновение военных моделей поведения и организации во все сферы немецкой общественной жизни[8]. Важно учитывать, что незадолго до создания и публикации романа международное антивоенное движение достигло значительных успехов, перестало быть уделом энтузиастов-одиночек, а вышло на государственный и дипломатический уровень, стало элементом «большой политики». Так, в 1899 г. прошла Первая мирная конференция в Гааге, созванная по инициативе Николая II[9].

В 1901 году Пауль Шеербарт на острове Рюген пишет роман о Луне[10]. Книга «Великая революция» увидела свет в 1902 году в издательстве «Insel». Автор рассчитывал на громкий успех у читающей публики. Действительно, само заглавие одновременно привлекало и провоцировало своей политической злободневностью. В анонсе автор указывал, что речь в книге пойдет о земной революции, которая способствует осуществлению революции на Луне и одновременно мешает ей. Что же на самом деле ожидало читателя этого фантастического романа?

Название, как часто у Шеербарта, оказывалось заглавием-обманкой. Действие книги происходит на Луне, в совершенном обществе лунных обитателей, которые все свое время отдают астрономическим наблюдениям[11]. Их многочисленные телескопы и фотоаппараты направлены на Землю. Лунные жители пытаются понять культуру землян, их идеалы и цели[12]. Больше всего возмущает лунных людей склонность землян к насилию, их милитаризм. Даже питание землян видится с Луны как пожирание трупов других живых существ.

На Луне формируется партия противников землян, их вождь Мафиказу (Мафи) полагает, что ждать от людей духовного перерождения бесполезно. Нужно обратить свои взоры в противоположную сторону. Телескопы должны быть нацелены на бесконечный космос. Революция тем самым из политического переворота становится космическим поворотом от Земли к бесконечной Вселенной. Лунная революция представляет собой в первую очередь революцию мировоззрения. Она вызвана не политической или экономической необходимостью, а стремлением открыть истинную структуру космоса, прорваться к бесконечному богатству его форм.

Революция на Луне становится не только «революцией в образе мышления»[13], но и буквально начинает ассоциироваться с коперниковской революцией как переосмыслением космического вращения и структуры Вселенной. На протяжении всего действия романа друзья Земли (Erdfreunde) и друзья Космоса (Weltfreunde) спорят о том,

по какому пути должно пойти лунное общество. Лунная политика не приемлет насилия. Все решения принимаются в ходе горячих дискуссий, собраний, голосований. Политические противники должны быть переубеждены и сами признать собственное поражение.

Друзья Космоса требуют бросить все силы и время лунного человечества на осуществление единого строительного проекта: создание «великого телескопа будущего» размером с диаметр Луны. Линза этого телескопа должна находиться на обратной стороне планеты. Эта территория еще не исследована лунными жителями, для этого снаряжается специальная экспедиция. В ходе экспедиции выясняется, что обратная сторона Луны представляет собой естественную линзу. Исследователи открывают там алмазный глетчер, имеющий характер стеклянной равнины размером с море. Новый телескоп не должен быть просто оптическим устройством. Вся планета должна превратиться в оптический прибор. Лунные обитатели живут и проводят научные исследования в пещерах и гротах в толще планеты. План Мафи состоит в том, чтобы пробурить Луну насквозь, используя полости пещер, и начать обозревать мироздание исполинским глазом-телескопом.

Великая духовная и политическая революция на Луне заключается в победе партии друзей Космоса, отказе лунных жителей от их «геоцентризма» и начале строительства новой «подзорной трубы». Условием победы вождя Мафиказу и его партии становится неспособность землян порвать с насилием. Развитие антивоенного движения на Земле принесет пользу человечеству, но может остановить революцию на ее спутнике:

> Великая революция на Земле может переломить хребет великой революции на Луне[14].

В конечном итоге партии приходят к соглашению о том, что если в течение пятидесяти лет хотя бы три государства, в которых существует всеобщая воинская повинность, ее не отменят, партия друзей Земли примет участие в строительстве великого телескопа. Партия друзей Космоса выигрывает пари, революция начинается, лунные обитатели приступают к строительству. Гигантский телескоп, состоящий из центрального и двенадцати дополнительных телескопов меньшего размера, открывает лунным жителям истинную жизнь космоса. Луна «целиком становится глазом»:

> Мы теперь смотрим на мир с помощью естественных линз Луны, и мы должны осознать, что мы смотрим на мир теми же органами, которыми смотрит на мир наша звезда. Тем самым мы стали единым

целым с нашей звездой. И поскольку мы целиком и полностью соединились с нашей любимой Луной, мы счастливы[15].

Слияние с собственной планетой переходит в слияние с жизнью космоса в целом:

> Лунные жители поняли, как общаются звезды. Они выучили звездные языки. Они глубоко погрузились в жизнь космоса. Часто всем казалось, что они растворяются в этом богатстве, как будто они проглатываются неимоверной полнотой жизни. И великий мир оставался полон бесконечного упоения жизнью. И великий мир, казалось, никогда не устанет снова и снова открывать новые великие чудеса. И жители Луны жили в непрекращающейся жизни мира, так, будто это была их собственная жизнь[16].

Начало новой жизни лунного человечества изображено как пробуждение, как раскрытие глаз планеты и ее обитателей:

> Когда пронеслись 13 сотен лет после великой революции на Луне, все лунные обитатели сидели подле своей новой великой гигантской подзорной трубы и видели великий мир совсем близко. И то, что видели лунные обитатели, опьяняло их так, что они совершенно потеряли голову и начали говорить бессвязно. И тогда чаша переполнилась. Это было более чем великолепно. Это превосходило всякое описание. Это уже было слишком! Настолько величественным никто из них себе мир не представлял. Только теперь у Луны открылись глаза. И глаза их увлажнились, и они начали плакать, громко плакать от чрезмерного блаженства [17].

Космическая революция в текстах Шеербарта связана прежде всего с переосмыслением привычных космологических границ. С его точки зрения, существуют два типа отношений живого существа (Teilwesen) с собственной планетой. Первый тип – паразитический. Обитатель представляет собой нечто внешнее по отношению к небесному телу, на котором он обитает. Он может быть формой жизни, занесенной на планету извне. Он чужеродное тело (Fremdkörper). У него нет сущностного единства с собственной звездой, поэтому по его поведению не стоит судить о планете. Лунные жители предполагают, что подобной звездой, вероятно, является Земля. По варварству землян не следует судить об их планете.

Второй тип отношений обитателя с планетой – гармоническое и органическое единство. Изначально разумное существо связано с собственным небесным телом бессознательно, оно является послушным инструментом разумной планеты, исполняет ее волю и

добивается ее целей, не ведая об этом. Ведь в космосе Шеербарта небесные тела наделены жизнью и сознанием. Мафиказу говорит:

> Звезды часто используют для осуществления своих великих астральных намерений как раз мельчайшие живые существа[18].

Но некоторые обитатели обладают неким сейсмографическим чувством, они способны улавливать настроения и волю собственной звезды. Иногда звезда сама проявляет инициативу и посылает собственным обитателям знаки, которые носят характер природного языка, странных, многозначительных явлений природы. Таким «языком самой Луны»[19] оказываются в романе цветы-молнии, свидетелями появления которых становятся лунные жители. Молниевидные цветы проходят целую цепочку метаморфоз. Их появление сопровождается фантастической игрой световых образов. Они превращаются в лучи, кристаллические диски, облака, подобия мыльных пузырей. В языке цветов преобладает стекловидное, прозрачное. Они настолько бесплотны, что абсолютно неощутимо проходят сквозь тела лунных жителей[20]. Луна посредством языка таких необычных природных явлений обращается к своим обитателям еще до революции. То есть на планете еще до начала строительства телескопа начинает происходить нечто странное. Луна хочет быть услышанной. Политическая жизнь и архитектурно-техническое преображение планеты становятся частью диалога с луной. По сути, это ответ разумных существ собственной звезде, реплика в космическом диалоге.

Кульминация органического слияния со звездой в единое целое достигается в финале романа, когда лунные жители начинают видеть органами планеты и жить ее жизнью. Эта стадия – лишь некий этап на пути к дальнейшим метаморфозам. Планетарное сознание и жизнь в последних строках романа переходит во всемирное сознание и жизнь, которая перестает быть внешней и проживается как собственная жизнь. Идею сложного планетарного единства разумной звезды со своими обитателями Шеербарт почерпнул из поздних натурфилософских сочинений Густава Фехнера. Эта тема развивалась писателем, начиная с ранних произведений. В свете этой идеи очевидно, что сам замысел революции рождается не в умах прогрессивных политических вождей, а в планетном сознании, в истинном вожде.

Итогом революции должно стать то, что обитатели поверхности осознают органическую связь с собственной звездой, связь, которая изначально находилась ниже порога их сознания. Это осознание достигается в ходе оптической революции. Шеербарт нередко изображает обретение истинного мировоззрения как рождение нового зрения. В одном из писем поэту Рихарду Демелю фантаст пишет:

> Луна не шумная звезда, и поэтому лишена ушей. Большая часть астральных существ общаются между собой без помощи ушей[21].

Зрение – основной источник информации в космосе. Постройка телескопа позволяет слить взгляды всех лунных жителей в едином взгляде телескопа будущего. Строительство телескопа делает плотную планету проницаемой. Изначально ситуация на Луне совершеннее, чем на Земле. Здесь существа обживают не только поверхность, они проникают и в недра собственной звезды. Гроты в недрах планет у Шеербарта отсылают к платоновой пещере, в которой человек имеет дело лишь с тенью истины[22]. Пещеры, кроме того, символизируют индивидуализм, оторванность разумного существа от космического целого и мировой жизни, догматизм художника, замкнувшегося в собственном художественном методе. Открытие в ходе бурения прозрачных гротов, стены которых состоят из алмазов, рубинов и стекла, полностью меняет архитектурную ситуацию на Луне. Звезда, которая была изрыта гротами-норами, разделена на замкнутые самодостаточные зоны, становится прозрачной. Полости Луны меняют свое предназначение. Если изначально они служили сегментации и отделению существа-частицы от космического целого, то теперь они, став частью телескопа, помогают этим существам участвовать в мировой жизни, соединяют с ней. Сходный процесс описан в романе «Лезабендио». Там художники и инженеры переселяются из пещер-мастерских на внешнюю сторону астероида Паллада, чтобы вести астрономические наблюдения. Декорирование гротов сменяется новым проектом: возведением гигантской стальной башни, направленной вовне астероида.

В «Великой революции» трансформация пространства и архитектуры еще более «диалектическая»: телескоп не выносится вовне, но все внутреннее становится внешним, поскольку помещения-капсулы обретают проницаемость благодаря транспарентным материалам или благодаря сверлению, которое разрушает сегментирование и автаркию внутренних помещений, сливая их в конструкции телескопа, направляющего взгляд самой планеты и ее обитателей вовне.

Можно сделать вывод о том, что космическая революция распадается на несколько взаимосвязанных революций. Оптическая революция наделяет разумное существо новым космическим сверхзрением, инструментом которого становится совершенная оптическая машина. Но эта машина существенно отличается от привычной техники. Она также проективна, вернее органопроективна, то есть, по сути, является продолжением глаза, его усовершенствованным аналогом. Идею органопроекции (Organprojektion), согласно которой технические устройства фактически являются продолжением

и усовершенствованием органов человеческого тела, разрабатывал в своей книге «Основные направления философии техники» (Grundlinien einer Philisophie der Technik, 1877) Эрнст Капп[23]. Принцип органопроекции, по мнению Каппа, как бы заложен в самом значении греческого слова «organon», обозначающего одновременно и инструмент, орудие, и орган чувств[24]. Спирит и исследователь мистики и паранормальных явлений Карл Дюпрель, книги которого Шеербарт очень ценил, обращается к концепции Каппа в своей работе «Планетные обитатели и небулярная гипотеза. Новые исследования эволюции Вселенной» (Die Planetenbewohner und die Nebularhypothese. Neue Studien zur Entwicklungsgeschichte des Weltalls, 1880). Дюпрель говорит о технических изобретениях как о продолжении биологической эволюции неорганическими средствами. Он считает, что получить представление о строении органов восприятия инопланетных существ можно, двигаясь в обратном направлении, анализируя сложные аппараты землян:

> Если мы хотим получить представление о физической природе планетных жителей, мы должны заглянуть в книгу изобретений[25].

Техника, с точки зрения Дюпреля, намекает на биологическую эволюцию будущего или на отличную от земной телесную организацию. Можно предположить, что продукты человеческого духа имеют где-то органические аналоги. То есть можно говорить о некотором параллелизме инопланетных организмов и земных механизмов и аппаратов:

> Если у нас есть органы восприятия для тех видов движения эфира, на которых основаны тепло и свет, то почему не может быть существ, которые имели бы органы чувств для таких видов движения эфира, — электричества, магнетизма, химического родства — которые воспринимаются только нашими научными аппаратами[26].

Телескоп в романе «Великая революция», с одной стороны, мыслится в духе органопроекции как колоссальный глаз, то есть как техническое достраивание и усиление органов восприятия обитателей Луны. С другой стороны, он ближе к органам инопланетных существ, которые пытается смоделировать Дюпрель. В лунном телескопе грань между механизмом и организмом стирается, поскольку оптическая машина оказывается глазом наделенной сознанием и жизнью планеты.

Оптическая революция в результате делает существо-частицу сознательным участником грандиозной жизни космоса. Архитектурная революция состоит в рукотворной перестройке внутреннего пространства планеты, в превращении замкнутой архитектуры в от-

крытую, в превращении интерьера в экстерьер, видимой архитектуры в видящую.

Личностная революция связана с перераспределением космологических границ, поскольку в ходе перерождения лунных жителей они сознают себя не только единым коллективом, но единым телом, наделенным единым сознанием. Граница, разделяющая разумное существо, его планету и весь мир в целом становится проницаемой.

Все упомянутые «революции» являются составными частями космической революции. Их единство в мире Шеербарта становится возможным благодаря особой структуре космоса немецкого фантаста. Он устроен так, что разумное существо в этом космосе может трансформироваться в небесное тело (разумную живую звезду), в оптическое устройство, которое одновременно является исполинским парящим космическим Оком («Mondauge»), напоминающим Божественное око, и в Kunstwerk (архитектурное сооружение). Все эти виды метаморфоз могут дополнять или заменять друг друга. Например, планета или звезда обладает сознанием, волей и телом и является разумным существом высшего порядка. Разумное существо или человек, наоборот, может превратиться в разумную планету. Планета может целиком стать глазом, парящим в космосе. Разумное существо также может обратиться в глаз. Так, границы великого глаза-телескопа в лунном романе совпадают с границами планеты, а все лунное общество, по сути, становится единым глазом. Планета изображена как рукотворный объект, ведь обитатели превратили ее недра в величественные архитектурные сооружения, в которых искусственное сращено с естественным. Сами же «лунные люди» являются частью сознания, органов восприятия и архитектурной структуры своей звезды. У Шеербарта складывается круг переходящих друг в друга мотивов, образов, состояний: одушевленное тело – планета – глаз (оптическое устройство) – Kunstwerk (архитектурное сооружение).

Планетные романы Шеербарта были уникальным сочетанием «мистической астрономии»[27], политической утопии и радикального авангарда. В лунном романе о Великой космической революции фантаст предлагает свое видение Нового Человека и человечества (тела и сознания), Новой Жизни (труда, искусства, техники) и Нового Мира. Путь к Новому Миру должна была указать новая космическая литература, а история сооружения великого лунного телескопа может быть, как нам кажется, прочитана не только как история рождения нового мировоззрения, но и как повествование о революции самого чтения.

Примечания

[1] *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. М.: Наука, 1986. С. 96.
[2] Так, главная книга Коперника (1543) называлась «De revolutionibus orbium coelestium» («Об обращениях небесных сфер»). Показателен пример употребления терминов «обращение, вращение» (Revolution) Гердером уже на немецком языке в первой части книги «Идеи к философии истории человечества» (1784). Гердер говорит о Юпитере и «его неистовых вращениях» («seine wilden Revolutionen»), о Меркурии с его «дневным и ночным (суточным) вращением» («seine Tag- und Nachtrevolution»). См.: *Herder J.G.* Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Erster Theil // Ders.: Sämmtliche Werke. Bd.13. Hrsg. Von Bernhard Suphan. Berlin: Weidmann, 1887. S. 13–21.
[3] *Scheerbart P.* Eine Autobiographie // Der Einzige. 1. 1919. S. 320.
[4] Шеербарту близка платоновская идея царствующего философа и воспитателя народа. См.: *Wolff E.* Utopie und Humor. Aspekte der Phantastik im Werk Paul Scheerbarts. Frankfurt am Main; Bern: Peter Lang, 1982. S. 43. Его концепция вождей-художников должна рассматриваться в контексте популярной в начале XX века идеи аристократии духа, почитания и сакрализации гения (например, в кружке Штефана Георге).
[5] *Scheerbart P.* Die große Revolution. Ein Mondroman und Jenseitsgalerie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. S. 108.
[6] Культ искусства как истинной жизненной задачи у Шеербарта восходит к идеям Ницше. Ницшеанские истоки, несомненно, имеет и стремление совместить в едином персонаже черты Художника, Философа, Святого или пророка. *Wolff E.* Utopie und Humor. S. 46.
[7] См.: *Wolff E.* Utopie und Humor. S. 44–45. О влиянии идей анархизма на творчество Шеербарта см.: *Bär H.* Natur und Gesellschaft bei Scheerbart. Genese und Implikationen einer Kulturutopie. Heidelberg: Julius Groos, 1977; *Wolff E.* Utopie und Humor. К общественной модели шеербартовских утопий подходит характеристика социального идеала в анархизме, данная теоретиком индивидуалистического анархизма Алексеем Боровым: «Общественное целое есть союз равноправных конкретных личностей, союз, берегущий и поощряющий их оригинальность, а не механическая совокупность тожественных единиц» (Боровой А. Личность и общество в анархистском мировоззрении. Петербург; Москва: Голос труда, 1920. С. 75–76). Перерастание утопии в антиутопию, откладывание идеала, стремление постоянно развиваться, преодолевая усталость от утопии, у немецкого писателя также может иметь анархистские корни. Приведем в этой связи еще одну цитату из книги Борового: «Если антиномия личности и общества неустранима — невозможно и «анархическое общество», как раз и навсегда определенный постоянный порядок отношений. Более —ни один общественный идеал, с точки зрения анархизма, не может быть назван абсолютным в том смысле, что он венец человеческой мудрости, конец социально-этических исканий человека. Конструирование «конечных» идеалов — антиномично духу анархизма» (Там же. С. 41). Характерно, что в финале главной книги писателя, «Лезабендио», подготовкой к которой была «Великая революция»,

даже живые планеты провозглашают: «Мы постоянно движемся все дальше!» (*Scheerbart P.* Lesabendio. Ein Asteroidenroman. Kehl:SWAN, 1994. S. 218).

[8] *Wolff E.* Utopie und Humor. S. 49.

[9] О романе в связи с международным движением за мир и разоружение см.: *Hauschild V.* Nachwort zu: Scheerbart P. Die große Revolution und Jenseitsgalerie (1983) // Über Paul Scheerbart : 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; in drei Bänden / Berni Lörwand; Michael M. Schardt(Hg.). Paderborn: Igel-Verl., Bd 1: Einführungen, Vorworte, Nachworte. 1992. S. 120–124.

[10] Так же, как в 1897 г., одновременно были изданы две книги о столкновении цивилизаций Марса и Земли – в Англии роман Уэллса «Война миров» (немецкий перевод вышел в 1901 г.) и в Германии книга Курда Лассвица «На двух планетах», в 1901–1902 гг. параллельно появляются несколько произведений на «лунную» тематику. Наряду с книгой Шеербарта это роман Уэллса «Первые люди на Луне» и фильм Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну». Фильм снят по мотивам романа Жюль Верна «Из пушки на луну» и новой книги Уэллса.

[11] Лунные жители во всем отличаются от землян. Они наделены полым животом, похожим на шар, в который можно барабанить. Из этого шара вырастает маленькое туловище с двумя руками. На каждой руке по семь пальцев. Голова имеет форму репы, а тела светятся, меняя цвет в соответствии с настроением.

[12] Г. Уэллс еще в 1897 г. использовал мотив наблюдения за землянами со стороны, их «недоброжелательного» изучения в романе «Война миров». У Шеербарта, в отличие от Уэллса, инопланетные существа в моральном отношении всегда превосходят жестоких землян. В романе немецкого фантаста и философа Курда Лассвица «На двух планетах» (1897) марсиане изучают земную жизнь со специальных полярных исследовательских станций.

[13] *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского, ред. Ц.Г. Арзаканян, М.И. Иткин; прим. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Эксмо, 2014. С. 20. Кант в предисловии ко второму изданию «Критики чистого разума» говорит также о революции в математике и естествознании и сравнивает собственное решение задач метафизики с открытием Коперника (Там же. С. 23). Кантовская игра прямым и переносным значениями слова «революция», несомненно, осознанно или бессознательно используется Шеербартом, который натурализует революционный мировоззренческий переворот в космическом повороте, подвергая переносное значение повторной буквализации.

[14] *Scheerbart P.* Die große Revolution. S. 102.

[15] Ibid. S. 121.

[16] Ibid. S. 128.

[17] Ibid. S. 120–121.

[18] Ibid. S. 9.

[19] Ibid. S. 45.

[20] Ibid. S. 53–54.

[21] *Scheerbart P.* 70 Trillionen Weltgrüsse. Eine Biographie in Briefen 1889–1915. Herausgegeben von Mechtchild Rausch. Berlin: Argon Verlag, o.J. [1990]. S. 192.

[22] О символике света и метафоре пещеры у Шеербарта см.: *Krauter A.* Das große Licht: Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer. Reimer: Dietrich, 2005. S. 53–57.
[23] *Kapp E.* Grundlinien einer Philosophie der Technik: Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig: G. Westermann, 1877.
[24] *Born E.* Ch. Sparks to Signals: Literature, Science, and Wireless Technology, 1800–1930. Berkley, CA: University of California, 2016. P. 138.
[25] *Du Prel C.* Die Planetenbewohner und die Nebularhypothese. Neue Studien zur Entwicklungsgeschichte des Weltalls. Leipzig: Verlag von Ernst Günther, 1880. S. 109.
[26] Ibid. S. 113. Еще более радикально к революции техники подходил друг Шеербарта, философ и писатель Саломо Фридлендер (Минона). Фридлендер, развивая идеи своего учителя, философа-«старокантианца» Эрнста Маркуса, о натуральной магии разума и эксцентрическом ощущении, выдвинул идею «органотехники» (Organotechnik). Это техника, которая работает под непосредственным влиянием сознания и воли, а не замыкается в собственно техническом, не обрывает связей с органическим. Естественная магия разума заключается в том, что разумная воля начинает воздействовать на окружающую реальность, преодолев разрыв между сознанием и материей. Мозг фактически становится излучателем, рождается «органотехническое радио». При этом человеческое тело, с точки зрения Миноны и Маркуса, не ограничивается кожей, поскольку так называемое эксцентрическое ощущение, способное распространяться за пределы тела, позволяет органам восприятия работать в космическом масштабе. Прибор для дистанционного осязания и мгновенного перемещения в пространстве («телехаптации») Минона в одном из своих рассказов назвал Telehaptor, или Ferntaster (*Mynona.* Idee vom Ferntaster // Der Sturm 4, № 170–71, Juli 1913). О телехапторе в связи с историей идеи беспроводной коммуникации см.: *Born E.*C. Sparks to Signals P. 118–123. Сознание и воля больше не нуждаются в привычной технике. Она имеет лишь второстепенное значение. Минона в рассказах «Антивавилонская башня» (Der Antibabylonische Turm, 1932) и «Магическая революция» (Magische Revolution. Utopie?, 1935) описывает своего рода ментальные ретрансляторы. Это особые аппараты или антенны, которые лишь усиливают сигналы, намеренно посылаемые мозгом человека. О радикальном кантианстве Миноны и его идее органотехники см.: *Thiel D.* Angewandte Transzendentalphilosophie: Organotechnik // Salomo Friedlaender /Mynona. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Hartmut Geerken und Detlef Thiel. Band 13. Herrsching: Waitawhile, 2012. S. 9–73. О концепции эксцентрического ощущения см.: *Thiel D.* Die Haut ist nicht die Grenze des Leibes. Exzentrische Tastempfindung bei Ernst Marcus und Jacques Derrida //Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns. Karin Harrasser (Hg.) Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2017. S. 173–187.
[27] Этим выражением исследователь еврейской мистики Гершом Шолем охарактеризовал символический универсум Франца Розенцвайга (*Scholem G.* Zur Neuauflage des «Stern der Erlösung» // Scholem G. Judaica I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 233). 17 апреля 1917 года Гершом Шолем в

качестве свадебного подарка преподносит своему другу Вальтеру Беньямину свою любимую книгу, роман Пауля Шеербарта «Лезабендио». Шеербарт впоследствии станет одним из любимейших писателей Беньямина, он будет собирать книги фантаста, напишет две «Критики Лезабендио», ныне утерянные, посвятит фантасту целый ряд эссе, наиболее известным из которых является текст «Опыт и скудость» (Erfahrung und Armut, 1933). В радиопьесе (Hörmodell) Беньямина «Лихтенберг. Обзор» (Lichtenberg. Ein Querschnitt, 1933) лунные обитатели, имена которых – Лабу, Квикко, Софанти, Пека – взяты Беньямином у обитателей астероида Паллада, описанных в романе «Лезабендио», наблюдают за жизнью немецкого ученого и литератора XVIII в. при помощи особых устройств. «Спектрофон» позволяет видеть и слышать происходящее на Земле, «парламониум» преобразует человеческую речь в музыку, делая тем самым язык землян понятным на Луне, «онейроскоп» дает доступ к снам землян. В финале радиопостановки члены лунного комитета по исследованию Земли решают назвать именем Лихтенберга один из лунных кратеров. Комитет считает, что яркий свет, заливающий кратер, будет сравним со светом, льющимся со страниц книг самого Лихтенберга. Здесь, конечно, обыгрывается смысл слов, из которых «составлена» фамилия ученого («лихт»-свет, «берг»-гора). Беньямин выстраивает смысловую цепочку : автор (он же герой) – произведение (тексты самого Лихтенберга и название постановки о нем) – космическое тело или его часть (кратер на Луне). Имя здесь скрепляет личность, текст и космос. Основное его значение – свет. Свет, радиоволны и их аналог, музыку сфер (которая упоминается в авторских ремарках) объединяет способность пронизывать все мироздание, незаметно соединять дискретные элементы в единое осмысленное целое. Пьеса целиком построена на имитации сюжетов, стиля и юмора Шеербарта. Мотив наблюдения лунных обитателей за землянами взят Беньямином из книги Шеербарта «Великая революция». См: *Benjamin W.* Lichtenberg. Ein Querschnitt. In: Benjamin W. Drei Hörmodelle. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

С.Л. Фокин

Анатоль Франс: между парижским национализмом и коммунистической революцией

Сегодня трудно вообразить себе, какой литературной славой и каким политическим авторитетом обладал на протяжении последних тридцати лет своей продолжительной и внешне переменчивой жизни Анатоль Франс (1844–1924). Каждое слово писателя, печатное или устное, ловилось на лету, переводилось на различные языки, пересказывалось в досужих разговорах, ожесточенно опровергалось противниками, воодушевленно подхватывалось союзниками, нередко перевиралось, но все равно имело вес. Не будет никакого преувеличения, если сказать, что в начале XX века голосом Франса (France) говорила сама Франция (France): омонимия двух имен собственных вполне оправдывала подобное отождествление. Поэтому не приходится удивляться, что когда осенью 1924 года во Франции хоронили Франса – великого писателя, великого гуманиста, великого скептика, члена Французской академии (1896), лауреата Нобелевской премии по литературе (1921), «самого французского, самого парижского, самого утонченного художника», по словам одного из основоположников французской коммунистической партии М. Кашена (1869–1958), рождение которой приветствовал писатель в 1920 году – у многих возникало ощущение, что вместе с Франсом хоронили Францию, по меньшей мере, некую «милую Францию», в то время как реальной III Республике, едва пережившей Великую войну, предстояло стать радикально другой.

Собственно это историческое обстоятельство было запечатлено в одном из самых скандальных откликов на смерть «классика из классиков» – памфлете «Труп» (1924), выпущенным группой молодых поэтов-сюрреалистов по инициативе П. Дриё ла Рошеля (1893–1945), который прямо восклицал в своей неистовой диатрибе: «Франс умер, да здравствует Франция!», указывая тем самым не только на смерть «короля» от изящной словесности, но и на не-

© 2018 Сергей Леонидович Фокин. Санкт Петербург; Санкт-Петербургский государственный университет; Санкт-Петербургский государственный экономический университет. Работа выполнена в рамках проекта «Генеалогия, топология и ключевые фигуры литературного национализма во Франции XX-го века: Шарль Моррас, Морис Баррес, Шарль Пеги, Поль Валери, Пьер Дриё Ла Рошель, Жан Полан, Луи-Фердинанд Селин, Морис Бланшо», поддержанного РГНФ, №15–04–00478.

обходимость творческого созидания иной литературной Франции. Заголовки составивших «Труп» сюрреалистических пасквилей говорили сами за себя: «Обыкновенный старикашка», «Не подлежит погребению», «Вы когда-нибудь давали пощечину мертвецу?» и т. п.[1] Сюрреалистический памфлет не стоит рассматривать лишь как орудие в сведении счетов одного литературного поколения с величайшим представителем другого. В лице Франса сюрреалисты хоронили, отвергая и проклиная, целую эпоху, хотели поставить крест на времени, которое, бросив некоторых из них (и многих современников) в великую бойню 1914–1918 годов, заставляло чувствовать себя ненужным, лишним, загубленным поколением[2].

Как это ни прискорбно, но в исторической перспективе правота осталась за сюрреалистами, ибо по прошествии трех-четырех десятилетий, воспоследовавших за смертью писателя, в ходе которых наследие Франса активно осваивалось, обсуждалось, изучалось, как во Франции, так и в России, творчество писателя мало-помалу утратило живой интерес сначала читателей, а потом и исследователей. Если в 20–30 годы счет монографий, посвященных писателю, шел на десятки, а статей – на сотни, то уже в 50–90 годы, если и имели место какие-то серьезные публикации, то, как правило, привязанные к юбилеям, переизданиям отдельных произведений или собранию избранных сочинений в престижной книжной серии «Плеяда», что в определенном смысле явилось лишним свидетельством «смерти автора», символическим переносом его литературного праха в исторический пантеон[3].

Но сюрреалисты были правы и в другом: для молодых писателей, которые в скором времени устремились к тому, чтобы поставить литературу на службу коммунистической революции, Франс был воплощением духа консерватизма, традиционализма, парижского пассеизма. Они верно почувствовали, что сближение автора контрреволюционного романа «Боги жаждут» (1912) с французским социализмом, равно как скоропалительное одобрение большевистской революции в России, диктовались скорее благодушным порывом мудреца-скептика, в мысли которого неутолимая жажда социальной справедливости уживалась с категорическим неприятием любой формы насилия, нежели выражали истинное убеждение в необходимости решительного слома капиталистической государственной машины. Сюрреалисты, во всем искавшие крайностей, безошибочно угадали, что для Франса не было ничего милее старой доброй Франции, что социалистический флер прикрывал всегдашнюю приверженность «французскому духу», французской традиции, французской нации.

Соображения и размышления на полях и за полями одной ученой книги

В общем и целом, такое положение вещей подтверждает опубликованная в 2011 г. монография «Анатоль Франс и литературный национализм», написанная молодым исследователем французской литературы Г. Метейе[4] и посвященная анализу разнообразных связей Франса с писателями правого толка, которые и составляют то, что автор, не стремясь к особой научной строгости, определяет как «литературный национализм»:

> Под «литературным национализмом» мы понимаем движение писателей, критиков и публицистов, которые, начиная с Поражения 1870 года и вплоть до Великой войны и даже после нее, всеми силами стремились мобилизовать французскую фракцию Республики Словесности на грандиозное национальное начинание Реванша. Речь идет о реакционерах, антидрейфусарах, как правило, противников парламентского режима. Мобилизация интеллектуальных, литературных и моральных сил нации представляла собой форму ангажированности интеллектуалов, которая была характерна для того времени[5].

Несмотря на то, что в этом определении схвачено несколько важных исторических и политических характеристик литературного национализма, оно не может считаться волне удовлетворительным, что было отмечено в целом ряде критических откликов на монографию[6]. Разумеется, историческая точка отсчета определена верно – истоки этой тенденции в литературной жизни Франции восходят к трем национальным катастрофам, первая из которых привела к смене государственного строя, вторая вылилась в самоубийственную гражданскую войну, тогда как третья превратила идейную «гражданскую войну» между интеллектуалами и государством в перманентное чрезвычайное положение нации на грани распада, избежать которого, как это ни парадоксально, помогла только Великая война 1914–1918 гг. и связанный с нею подъем национального сознания.

Речь идет соответственно о Франко-прусской войне (1870–1871), поражение в которой не только изрядно поколебало позиции Франции как ведущей европейской державы, но и привела к позорной аннексии большей части Эльзаса и Лотарингии, двух благодатных провинций, с XVII–XVIII вв. всем прикипевших к французской культуре, несмотря на то, что для большей части живших в них французов родным языком оставался немецкий. Речь идет также о трагически знаменитой Парижской коммуне (18 марта – 28 мая 1871 г.), завершившейся настоящей кровавой баней, в которой сги-

нуло свыше тридцати тысяч парижан, в том числе множество женщин и детей, огульно обвиненных в поджогах и казнимых ежедневно целыми десятками, так что Сена день за днем плакала кровавыми слезами; в одной из самых пламенных своих работ, характерно озаглавленной «Гражданская война во Франции», К. Маркс как нельзя более точно выразил суть трагедии Парижа 1871 года:

> Бисмарк самодовольно смотрит на развалины Парижа и, вероятно, видит в них первый шаг ко всеобщему разрушению больших городов, о котором он мечтал, когда был ещё только простым помещиком […]. Он самодовольно любуется трупами парижских пролетариев. Для него это не только искоренение революции, но и уничтожение Франции, которая теперь в самом деле обезглавлена, и притом самим же французским правительством[7].

Речь идет, наконец, о столь же легендарном «деле Дрейфуса» (1894–1906), которое, как уже было сказано, представляло собой идейную гражданскую войну французских интеллектуалов, с этого момента осознавших себя самостоятельной и весьма влиятельной политической силой, способной бороться против таких государственных институтов, как армия, парламентский режим, система образования, церковь[8].

Возвращаясь к работе «Анатоль Франс и литературный национализм», заметим, что если ближайшие исторические точки отсчета в приведенном определении представлены верно, то в более удаленной исторической перспективе понятие литературного национализма немыслимо без события Французской революции, которое, в сущности, сводится к резкому слому не только естественного хода развития французской государственности, веками тяготевшей к монархии, но самого французского мировоззрения, в котором место сакральной фигуры павшего монарха занимает отныне понятие нации. Другими словами, именно с катастрофического времени Революции понятие нации постепенно становится самостоятельной категорией исторической, литературной и философской мысли[9]. Однако если на протяжении почти всего девятнадцатого столетия интеллектуальная Франция не дала сколько-нибудь основательного, развернутого, систематического определения нации, довольствуясь, как правило, еще более расплывчатым понятием «французского духа, или, если точнее, ума-разума» (l'ésprit français), именно военная катастрофа 1871 года самым непосредственным образом содействовала формированию одной из самых известных концепций нации, представленной Э. Ренаном (1823–1892) в знаменитой лекции «Что такое нация?» прочитанной в Сорбонне в 11 марта 1882 г:

> Нация – это душа, духовный принцип. Две вещи, по правде говоря, представляют собой единое целое, составляют эту душу, этот духовный принцип. Одна из них находится в прошлом, другая в настоящем. Первая – совместное обладание богатым наследием воспоминаний; вторая – действенное согласие, желание жить вместе, воля продолжать ценить наследие, которое было получено единым и неделимым…Таким образом, нация есть великое сплочение, созданное ощущением жертв, которые были принесены и тех, на которые еще мы готовы пойти. Нация предполагает прошлое; однако в настоящем она сводится к одному ощутимому обстоятельству – к согласию, к ясно выраженному желанию продолжать общую жизнь[10].

Лекция Ренана имела оглушительный успех в среде просвещенной Франции, отголоски которого докатились до наших дней, правда, порой в искаженном виде, поскольку некоторые современные исследователи склонны усматривать в этом исповедании патриотической веры и видении нации как духовного принципа и постоянно утверждаемого выбора жить вместе один из ростков французского интеллектуального национализма[11]. Так или иначе, но очень важно четко представлять, что исторически литературный национализм во Франции восходит, с одной стороны, к Французской революции, в ходе которой само понятие нации стало одной из актуальных категорий литературной, политической и философской мысли, тогда как с другой – к национальным катастрофам 1871–1872 гг., когда были поставлены под вопрос сами принципы существования французской нации, связанные с утверждением свободы, равенства и французского братства. В ходе «дела Дрейфуса», «французские страсти», сопряженные, с одной стороны, с усилением тяготевшей к космополитизму партии интеллектуалов, тогда как с другой с обострением французского национального чувства, в стихиях которого выплеснулись резкие антисемитские настроения как обывателей, так и писателей и публицистов правого толка, оставшиеся прежде больше под спудом, едва было не спровоцировали новую гражданскую войну.

В обсуждаемом определении «литературного национализма» недостает также еще одного критерия, возможно, самого главного: собственно литературного, или эстетического. Что помимо более или менее последовательной защиты идеи Франции, которая, впрочем, довольно разнилась от автора к автору, могло связывать писателей-националистов? Сколь ни абстрактным может показаться ответ на этот вопрос, но он подразумевает обращение к понятию литературной традиции, к культу французской литературной традиции, к тем или иным формам защиты и прославления французского языка, что действительно отличает и характеризует данную тенден-

цию литературной жизни во Франции в это время. В этой связи необходимо признать, вслед за автором монографии «Анатоль Франс и литературный национализм», что автор «Современной истории» (1897–1903) оказался, так сказать, вопреки своей воле, одним из прародителей литературного национализма во Франции, поскольку его главные литературные отпрыски, а это, прежде всего, М. Баррес (1862–1923) и Ш. Моррас (1868–1953), не только в один голос и многократно объявляли Франса мэтром и властителем их дум, но и сумели сохранить с ним разнообразные творческие связи, несмотря на резкий крен наставника в сторону социалистических идей в ходе «дела Дрейфуса». Правда, как часто бывает среди отцов и детей, в защите, обосновании и прославлении идеи Франции последние сумели зайти неизмеримо дальше, чем мог себе представить Франс, всю свою жизнь остававшийся, в общем и целом, вполне благонамеренным, всецело буржуазным французским писателем. Тем не менее, литературный национализм во Франции был бы иным, если бы такие его основоположники, как Баррес и Моррас, не восприняли бы в свое время уроки Франса.

Латинский гений и французский дух

Действительно, одна из несомненных удач исследования Метейе заключается в том, что автору удалось главное – пробудить или возродить интерес профессионального сообщества к полузабытому классику, иначе говоря, эксгумировать «литературный труп», извлечь его из культурного небытия, представив убедительные доказательства тому, что Франс, которого все знали или делали вид, что знали, Франс, которого во Франции читали все отцы и матери, дедушки и бабушки нынешних детей, Франс, чью «Современную историю» в четырех сериях французские семьи смотрели по телевизору в достославные 80-е годы, словом, этот Франс-классик, дилетант, иронист, скептик заключал в себе «другого» Франса и «другую Францию», почти сознательно преданную забвению в ходе культурного строительства V Республики (1958-по настоящее время).

Основная исследовательская гипотеза Метейе сводится к той идее, что именно повышенное внимание литераторов и мыслителей крайне правого (националистического) толка к фигуре и сочинениям Франса стало одной из главных причин того, что писатель канул в Лету. Чуть уточняя мысль автора, можно добавить: именно в силу того, что после 1945 г. писатели правого толка стали стремительно утрачивать авторитет, которым они обладали во французской культуре 20-х гг., когда, например, влияние Морраса на обществен-

ное мнение было гораздо более значительным, нежели влияние социалистической идеологии или коммунистических идей, наследие Франса, отданное на откуп университетской науке, где с этого времени стремительно утверждается левая идеология, было обречено превратиться в очередное «место памяти», литературный памятник «Прекрасной эпохе», заглавные черты которой счастливо сошлись в облике автора «Современной истории».

Действительно, с одной стороны, несмотря на национальные катастрофы 1871–1872 гг., Париж продолжал оставаться истинной «столицей девятнадцатого столетия» (В. Беньямин) и идеальным Космополисом, где находили приют декадентско-эстетские элементы со всего мира, тогда как с другой, в силу тех же самых бедствий, французская столица становилась центром разработки разного рода национальных доктрин и проектов, вызванных к жизни подспудным стремлением к политическому реваншу на европейской сцене, где объединенная «железом и кровью» бисмарковская Германия грозила выдвинуться на первый план. В этом отношении как нельзя более показательными являются слова, вырвавшиеся у Франса в ходе путешествия по Эльзасу, предпринятого в 1882 г.: «Какой край мы здесь потеряли, и каких крестьян!»[12]. Впрочем, подобные настроения владели в то время и другими возвышенными французскими умами, о чем наглядно свидетельствовала уже упоминавшаяся лекция Ренана, прочитанная в Сорбонне в том же 1882 г. Так или иначе, нам важно уяснить действительную роль Франса в генеалогии французского литературного национализма, для чего необходимо коснуться, в первую очередь, самого сердца эстетической доктрины писателя, а именно, его взглядов на французский язык, национальную историю, национальную традицию, выразившихся в понятии «латинского духа». Кроме того, нам важно понять, почему литературная концепция Франса могла настолько глубоко затронуть таких идеологов литературного национализма, как Моррас и Баррес.

Учитывая традицию изучения наследия автора «Острова пингвинов» (1908), которая в советской России была столь же разработанной, как и во Франции, особенно в 20–30-е гг., когда по инициативе и при непосредственном участии А.В. Луначарского (1875–1933) было подготовлено и выпущено в свет полное собрание сочинений писателя[13], а также в 50–60 гг., когда стали появляться добротные университетские монографии, посвященные отдельным периодам его творчества[14], нам сегодня довольно трудно представить, что писатель, к концу жизни выступивший защитником Октябрьской революции, в начале творческого пути был отнюдь не чужд настроений ущемленного патриотического чувства и воинственного национа-

лизма, связанных с вкушением горьких плодов национальной катастрофы 1871 года.

Во всяком случае, в вековечном франко-германском противостоянии, как интеллектуальном, так и политическом, Франс неизменно оставался верен французской традиции, которая в его сознании представала в виде своеобразной вершины «латинского духа», абсолютно чуждого варварскому германизму, сказавшемуся даже в таком шедевре немецкой словесности, как «Фауст» Гете. Действительно, предвосхищая отдельные положения литературного национализма, которые будут представлены через некоторое время в трудах Барреса и Морраса, Франс предельно энергично утверждал «французскую идею» в предисловии к новому переводу «Фауста», осуществленному в 1889 г. Камиллом Бенуа (1851–1923), любителем изящных искусств и его близким другом:

> Возможно, это продиктовано завистью. Но Фауст является варваром-похитителем. Елена принадлежит нам, нам, латинянам, нам, французам. Только мы можем обладать ею без греховной измены […]. Немцы многим обязаны античной литературе. Но для них она является неестественной[15].

Очевидно, что в сознании Франса оппозиция «французский дух/немецкий дух» продиктована вопросом об отношении к античному наследию и – в более широком плане – вопросом о роли двух культур в становлении современной Европы. Яблоко раздора вновь коснулось судьбы Елены: Фауст завоевывает Елену, но по естественному праву символ красоты принадлежит латинскому миру. Таким образом, завоевание красоты сплетается с преступлением, а через него с таким фактором международных отношений, как война. Как это ни парадоксально, но Франс переносит проблему отношения к античной традиции на почву политики: последняя достойна похвалы, если проводится в соответствии с идеалами и установлениями античной красоты. Война может прекрасной, поскольку порождает понятие града и гражданские добродетели. Как замечает Метейе, предисловие к «Фаусту» не могло не повлиять на молодого Морраса:

> Не только тон этих страниц, необыкновенно напряженный и пылкий, но также диатрибы против самих французов, предавших забвению свое прошлое в эпоху Реванша, предвещали полемики литературного национализма…»[16]

Действительно, в своей небольшой книге, выпущенной к юбилею Франса и характерно озаглавленной «Анатоль Франс – политик и поэт» (1924), Моррас не без умысла останавливается на предисло-

вии к «Фаусту», отмечая воинственный характер текста и, как это ни парадоксально, цитируя те строчки Франса-мыслителя, в которых скептик и эпикуреец представляет своего рода апологию войны:

> Военные добродетели породили всю цивилизацию. Промышленность, искусства, полиция – все происходит из войны […] Благодетельные воины основали отечество и государство; они обеспечили национальную безопасность; вызвали к жизни мирные искусства и промышленность, которые невозможно было бы развить без них. Упраздните военные добродетели, и все рухнет[17].

В этой книге, впрочем, содержится довольно большое интервью, в котором отец-основатель «Французского действия» дает свое видение действительных отношений Франса к ряду идей, составляющих самую сердцевину литературного национализма. Учитывая, что речь идет о малодоступном издании, приведем из него красноречивую выдержку:

> – Чем Вы объясните его эволюцию влево? Не думаете ли Вы, как это часто говорят, что слабый характер не позволил ему противостоять влияниям?
>
> – Нет, это легенда: у Франса не такой слабый характер, как говорят некоторые. Никто не знает лучше его самого, что ему нравится, а что нет, что он хочет, чего нет. Он умеет защитить свою мысль от слишком настойчивых друзей. В течение десяти лет, что воспоследовали за делом Дрейфуса, он жил в обществе Жореса и его социалистического окружения. Это не помешало ему написать «Боги жаждут», которые вышли в свет около 1910 г. Думаю, что им больше движет страсть к фантазиям, живописности; его привлекает внешний блеск, орнамент. Наверное, этому человеку девятнадцатого века показалось, что социалисты и анархисты более симпатичны или более забавны, нежели буржуа правого толка. Неправильно судить о нем в философии по некоторым вещам, в которых он предстает скорее поэтом. У него на все есть свое мнение. Поэтому не приходится удивляться, что всем партиям удается найти у него аргументы в свою пользу. Я настаиваю на том, что партии порядка могут черпать в его мысли с таким же успехом, как революционеры. Баррес писал о нем: «Это бонапартист, который плохо кончил». Я сказал бы скорее: легитимист.
>
> …Его заявления о согласии и дружбе с революционными партиями (больше чем с идеями) меня не убеждают. Самые красивые его высказывания – это высказывания консерватора… Самое большое удовольствие для него заключается в бескорыстном созерцании ве-

> щей. При этом существует тайная гармония между формой его произведений, которая всегда в совершенстве упорядочена, и содержанием, материей мысли…Франс мог бы быть мэтром контрреволюции […] Но сделав крен влево, он не изменил ни одному из прежних мэтров. Я больше чем уверен, что он чаще открывает своего Монтеня или своего Лабрюйера, своего Ронсара, нежели Карла Маркса[18].

Не менее показательным предстает следующее суждение Морраса:

> […] Анатоль Франс не проходил школы коммунизма и революции. В этом отношении его маршрут писан вилами по воде. Ни в одной из газет, ни в одной из книг социалистической партии невозможно найти серьезных, глубоких, долговременных следов его влияния. Его мессианские сказки проповедуют основополагающий скептицизм. Но в романе «Боги жаждут» дан такой образ Террора, который прямо соотносится с уроками философии реакции[19].

Разумеется, в этих суждениях и рассуждениях нельзя все принимать на веру; тем не менее, важно осознавать, что они принадлежат писателю и мыслителю, который получил от Франса литературную путевку в жизнь, который тесно общался с ним на протяжении восьми лет, который не утратил доверия мэтра даже после того, как оказался одним из самых авторитетных глашатаев «антидрейфусарского» лагеря. Главное, что объединяет Франса и Морраса, – это напряженное внимание к античным, латинским истоками французской литературной традиции. Кроме того, писателей не мог не связывать известного рода антигерманизм, который, строго говоря, оставался общим местом французского национального сознания и, добавим, французского литературного национализма того времени: умственное сопротивление немецкой культуре оставалось одним из главных жизненных нервов этой тенденции в литературной жизни Франции. Речь идет о своего рода интеллектуальном топосе литературного национализма, который определял себя в противопоставлении «французского духа» германской имперской идее. Однако у скептика Франса антигерманские настроения были если и не данью моде, то давали о себе знать лишь время от времени, – за исключением, конечно, первых месяцев Великой войны, когда голос Франса слился с хором патриотических воззваний французских мыслителей и писателей, тогда как антигерманизм Морраса изначально был последовательным, систематическим и ригористическим. Вместе с тем, нельзя не обратить внимание на то, с какой настойчивостью Моррас подчеркивает, имея на это все основания, исключительно контрреволюционный характер романа Франса «Боги жаждут», который действительно стал вершиной творчества Франса-романиста

и может рассматриваться как одно из самых величайших творений о Французской революции.

Помимо воинственного антигерманизма, остававшегося, как было сказано, константой французского культурного сознания начиная с 1870 г. и вплоть до окончания Второй мировой войны, который у Франса нагляднее всего запечатлен в предисловии к «Фаусту», но также своеобразно отразился в ядовитом очерке о Бисмарке[20], апология «французского духа» сказалась в довольно своеобразном видении связей между родным языком и родной землей, представленном в одной из самых ярких статей из цикла «Литературная жизнь»:

> Существует сокровенная связь между землей-кормилицей и человеческим языком. Язык людей рожден из борозды, он родом из деревни, конечно, города добавили ему грации, но вся его сила идет от деревень, где он появился на свет. Что меня поражает и трогает сегодня, так это то, до какой степени язык, на котором мы все говорим, является сельским, деревенским. Да, как и пение жаворонка, наш язык происходит из пшеничных полей[21].

Очевидно, что здесь, как, впрочем, во многих других местах, творческая мысль Франса тянется скорее к прошлому, чем к будущему, скорее к литературной традиции, нежели к литературной революции. Лучше всего об этом свидетельствовал сборник литературоведческих этюдов «Латинский гений» (1913), посвященный, в основном, великим мастерам французской классической литературы (Скаррон, Лафонтен, Мольер, Расин, Лесаж, Прево и т. п.): в этой во многом итоговой работе утверждалась, в общем-то, простая мысль о неразрывной связи французской литературной традиции с латинской культурой. Вместе с тем, эта работа была, так сказать, прославлением самого французского духа, который питал литературу Франции от труверов и Рабле до Расина и самого Франса:

> Жан Расин жил в ту пору, когда французский гений достиг своего высшего развития, когда язык, окончательно сформировавшись, сохранял еще всю свежесть юности, – он жил в золотой век. Он учился у античных поэтов, они служили ему источником наслаждения, и он тесно связал свое творчество с той исполненной разума и красоты греческой и латинской традицией, которая создала такие поэтические формы, как ода, эпопея, трагедия, комедия[22].

Подобную эстетическую программу нельзя, наверное, назвать радикально реакционной, хотя консервативный характер таких взглядов на литературу отрицать не приходится. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть несомненный анахронизм традиции «ла-

тинский гений/французский дух», утверждаемой в 1913 г., когда во французской культуре резко обозначилась новейшая (авангардная) тенденция литературной эволюции:

> Доказательством тому служит необычайный расцвет литературы в 1913 году – в году знаменитом или даже магическом, в году изумительного обновления всех видов искусств, произошедшего накануне войны, когда было создано, опубликовано или увидело свет множество подлинных шедевров: тогда были открыты «Ева» Пеги, «Проза о транссибирском экспрессе» Сандрара, «Алкоголи» и «Художники-кубисты» Аполлинера, но также, в жанре романа, – «Вдохновенный холм» Барреса, «Жан Барруа» Мартен дю Гара, «Большой Мольн» Алена-Фурнье, «В сторону Свана» Пруста, не говоря уже о произведениях, не получивших столь большой огласки – «Locus solus» Русселя, «Дневник А.О. Барнабута» Ларбо и программная статья Ривьера «Авантюрный роман», опубликованная в «Н Р Ф»[23].

Как уже говорилось, Франс больше живет в истории, в прошлом, в традиции, нежели в современности и революции. Этот своеобразный дилетантский историцизм Франса, направленный против позитивистской истории как университетской дисциплины, был призван спасти историю от «историков»; вместе с тем, он сообразовывался с эстетическим консерватизмом писателя, который в этом плане был близок к той тенденции в развитии французской литературы XIX–XX веков, которую А. Компаньон назвал «антимодернизмом»[24]. Однако, если антимодернизм Мэстра или Бодлера, Бланшо или Батая, Барта или Грака мог сопровождаться стремлением к радикальному преобразованию классических литературных форм, Франс все время придерживался консервативной концепции литературной эволюции, которая была тесно связана с его видением языка как исключительно народного, можно даже сказать, почвенного начала:

> Язык не является собственностью образованного сословия. […] Самый искушенный художник призван сохранять национальный и народный характер языка; он должен говорить на языке общественном. Если он захочет выкроить собственную идиому в идиоме своих сограждан, то будет наказан за свою гордыню и свою нечестивость: подобно строителям Вавилонской башни, горе-кустарь материнского наречия обречен на непонимание, из его уст будет исходить лишь невнятный шепот[25].

Это своеобразное литературное почвенничество à la française как нельзя более ярко сказалось в концовке рецензии на знаменитый днев-

ник русской художницы М.К. Башкирцевой (1858–1884), который стал литературной сенсацией во Франции 80-х гг. XIX столетия:

> Размышляя о метаниях этой растревоженной души, рассматривая эту обескорененную и брошенную на все ветра Европы жизнь, я шепчу с молитвенным пылом стих Сент-Бёва: «Родиться, жить и умереть под одной крышей![26].

Нельзя более точно определить экзистенциальное кредо Франса: родиться, жить и умереть под одной крышей, сохраняя верность родному дому, французскому языку, парижскому духу, который так пропитал все существование и сочинения писателя, что один из критиков-современников, подчеркивая неизменную привязанность Франса к старой доброй Франции, совершенно справедливо заметил, что «будучи консерватором от рождения», он, «прежде чем стать националистом французским, был националистом парижским»[27].

Примечания

[1] См. об этом: Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Под. ред. С. Исаева и Е. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С.80–83, 364–365.

[2] Подробнее об этом: *Фокин С.Л.* Пьер Дриё ла Рошель и фашизм во Франции// Дриё ла Рошель П. Дневник. 1939–1945/ Пер. с франц. под ред. С.Л. Фокина. СПб: Владимир Даль. С. 5–44.

[3] *France A. Œuvres*. T.1–4. Paris : Gallimard/ Édition de Marie-Claire Bancquart.1984–1994 (Pléiade).

[4] *Métayer G.* Anatole France et le nationalisme littéraire, scepticisme et tradition. Paris: Éditions du Félin, 2011.

[5] Ibid. *P*. 16.

[6] Ср. наиболее интересные критические отклики: *Tiers E.* [Compte rendu]// Lectures. №. 2011/1. № 29. P.222–224; *Vergnioux* A.[Compte rendu]//Le Télémaque. 2011. № 40. P. 121–123; *Pernot D.* [Compte rendu]//Romantisme. 2012. № 156. P. 165–166.

[7] *Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т*. 17. – URL: http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Civwar/civwar-04.html#c4 .

[8] Самые общие обзоры связей «дела Дрейфуса» с литературным процессом во Франции можно найти в коллективной монографии, выпущенной под редакцией авторитетного французского историка М. Винока: L'Affaire Dreyfus, vérités et mensonges/ Sous la direction de *M. Winock.* Paris: Seuil, 1998. На более конкретном историко-литературном материале связи французской литературы с антисемитизмом, национализмом и фашизмом рассмотрены в более ранней книге того же автора: *Winock M.* Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France. Paris: Seuil, 1990. Не отрицая ценности данного исследования, в котором затрагивается целый ряд характерных фигур и текстов французского литературного национализма, заметим, что оно страдает не-

которой выспренностью, точнее, отстраненностью метода исторического повествования от «малых величин» литературной жизни, иными словами, от малых контекстов авторов и произведений.

[9] В одном из ранних исследований творчества Франса справедливо подчеркивается: «Следует прямо заявить, что в XVIII веке можно было быть европейцем, оставаясь при этом французом; начиная с Революции, это стало невозможным. Революция изменила понятие отечества, сузив его» (*Le Goff M*. Anatole France à la Béchellerie. Paris: L. Delteil,1924. P. 64–65.

[10] *Renan E*. Qu'est-ce qu'une nation ? – URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/qu_est_ce_une_nation.html .

[11] *Олендер М*. Между возвышенным и одиозным (Эрнест Ренан) //НЛО. 2008. № 93. – URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/mo46.html .

[12] *Métayer G.* Anatole France et le nationalisme littéraire. *P. 112.*

[13] *Франс А*. Полн. собр. соч.: В 20 т. / Пер. с фр.; под ред. Е. Корша; общ. ред. А. Луначарского; с крит.-биогр. очерком А. Луначарского. М.; Л.: Земля и фабрика; Гос. изд-во худож. лит., 1928–1931.

[14] *Ковалева И.С*. Творчество Анатоля Франса в годы перелома. 1889–1895. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1957.

[15] Цит. по: *Métayer G.* Anatole France et le nationalisme littéraire. *P*. 112–113.

[16] Ibid. P. 113.

[17] *Maurras Ch*. Anatole France, politique et poète. Paris: Plon, 1924. P. 33.

[18] Ibid. P. 49–50, 52.

[19] Ibid. P. 52.

[20] *France A.* Le Prince de Bismarck// France A. La Vie littéraire. Première serie. Paris: Calman-Lévy,1919. P. 132–144.

[21] *France A.* La Rentrée. La Terre et la langue//Ibid. P. 292–293.

[22] *Франс А*. Жан Расин//Франс А. Собрание сочинений в восьми томах/Пер. с франц.; Под ред. Е.А. Гунста и др. Т.8. М.: ГИХЛ, 1960. С. 369–370.

[23] La littérature française. Dynamique & histoire.Tome II/ Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Contributions de Michel Delon (XVIII^{e} siècle), Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray (XIX^{e} siècle) et Antoine Compagnon (XX^{e} siècle). Paris: Gallimard, 2007. P. 545–546.

[24] *Compagnon* A. Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes. Paris, Gallimard, 2005.

[25] *France A.* La Rentrée. La Terre et la langue. P. 293

[26] *France A.* Marie Bashkirtseff// France A. La Vie littéraire. Première serie. P. 176.

[27] Цит. по: *Métayer G*. Anatole France et le nationalisme littéraire. *P*. 49.

М.Н. Недосейкин

А. Франс между наукой и революцией

На сегодняшний момент говорить о каких-либо серьезных лакунах в изучении творческого пути Анатоля Франса (1844–1924) явно уже не приходится. Это касается и одного из самых любопытных моментов его жизни – практически безоговорочного принятия революционных событий в России. Действительно, исследователи достаточно подробно изучили всю фактографическую и идеологическую составляющие этого решения французского писателя[1]. Единственное, что все еще требует некоторого уточнения и нюансировки, это те «речевые фигуры» (и стоящие за ними семантические интенции), к которым обращался Франс при подобной рефлексии. Другими словами, мы постараемся очертить не столько сам факт очевидной политической радикализации французского писателя, сколько преображение его писательской стратегии и дискурса, в центре которого всегда стояли, мягко говоря, несколько иные ценности.

Наиболее важным, с нашей точки зрения, следствием этого явно трудного для Франса перехода к новым мотивам, образам и типу рассуждений стало все более четкое разделение его поздних текстов на публицистику и художественную прозу. Если раньше между этими областями было довольно трудно найти какие-либо существенные содержательные отличия, то в начале XX века они становятся чуть ли не антагонистами. Активная общественная позиция однозначно обосновывается на территории газет, журналов, разного рода прокламаций, воззваний и публичных выступлений. Романная же область, особенно после выхода знаменательной для темы нашей статьи книги «Боги жаждут» (1912), откровенно дрейфует в совершенно иную сторону: Франс полностью концентрируется на так называемой «автобиографической» прозе. Его книги «Маленький Пьер» (1915) и «Жизнь в цвету» (1922)[2] очевидным образом весьма и весьма далеки от каких-либо социально-политических проблем современности, по крайней мере, в плане прямых референций, выводов или соответствий.

Такое радикальное расщепление до того скрупулезно создаваемого целостного художественного проекта, думается, свидетельствует об определенной семантической и эстетической необходимости, которая, по нашему мнению, напрямую связана с революю-

© 2018 Михаил Николаевич Недосейкин. Воронеж; Воронежский государственный университет.

ционными событиями в России. Дело в том, что на протяжении всего своего раннего и зрелого творчества Анатоль Франс со свойственным ему своеобразным методологическим упорством ставил под вопрос саму возможность какого-либо события в человеческой истории, которое бы действительно бесповоротно меняло ход эволюции. Или, выражаясь чуть точнее, все время видел в этом проблему, старался акцентировать в ней момент фактической невероятности. При этом атаковал он эти общие представления с самых разных сторон и практически на всех уровнях своих произведений. Именно поэтому столкновение Франса с русской революцией, наглядно продемонстрировавшей всему миру не просто реальность подобного события, а его фундаментальную неизбежность, потребовало от французского автора ответного действия. Уже упомянутое нами расщепление стало, пожалуй, важнейшей реакцией всего его творчества, позволившей при этом писателю хотя бы в некоторой степени (но явно не до конца) ассимилировать феномен события, включить его на особых условиях в свою художественную картину мира.

Но прежде чем рассматривать конкретную механику этого процесса, необходимо подробнейшим образом обозначить основные подходы и положения, свойственные «дореволюционной» мировоззренческой позиции Франса. Связано это с тем вполне очевидным моментом, что линии расщепления, которые нас здесь прежде всего будут интересовать, возникают не на пустом месте, а в основном следуют контурам предыдущих смысловых конфигураций. Следовательно, в ходе их анализа мы автоматически будем очерчивать и общую логику пока еще только грядущего разделения.

Начать, пожалуй, стоит с обозначения условно «формальных» составляющих интересующей нас здесь темы. В этом плане важнейшим подспорьем для французского автора в его борьбе с возможностью события как такового стал тот образ ученого, в маске которого писатель столь часто выступал в своих произведениях. Отличительной чертой этого персонажа являлся его максимальный, на грани невероятного энциклопедизм. Действительно, сфера интересов таких героев и фигур повествователей охватывает практически все человеческие знания (от геологии и астрономии до истории и философии) – на что реальный ученый обычно все-таки не претендует. Это удивительное качество сразу придавало им необычайную значимость, постепенно превращая в самых настоящих мудрецов, правда, лишенных отныне сугубо научного права на ошибку. Конечно, такое тотальное всезнание очевидно вступает в определенное противоречие с весьма разветвленной и дифференцированной областью научных дисциплин. Однако Франс довольно легко для себя

решил эту проблему, хотя и не без помощи иронии. Так, например, в его первом романе «Преступление Сильвестра Бонара, члена Института» (1881), где впервые по сути дела начинает формироваться этот тип персонажа, главный герой, отдавший всю свою жизнь изучению истории, легко перемещается в совершенно незнакомую ему область знания: он пишет научный труд о своеобразной экосистеме растений и насекомых. Комментируя этот эпизод, «фикциональный» издатель отмечает:

> Господин Сильвестр Бонар не знал о том, что очень известные натуралисты еще до него исследовали отношения между растениями и насекомыми. Он не знал работ господина Дарвина, работ доктора Германа Мюллера, а также наблюдений сэра Джона Леббока. Следует отметить, что заключения Сильвестра Бонара очень близки к заключениям этих трех ученых. Не так практически полезно, но довольно интересно заметить, что сэр Джон Леббок как и г-н Бонар, – археолог, на склоне лет отдавшийся естественным наукам[3].

Получается, что в какой бы области знания ни работал ученый, он всегда способен – просто в силу рациональности общеметодологических принципов – перейти в любую другую, причем без серьезной потери качества научной продукции. Не менее характерным представляется и тот факт, что в процитированном нами фрагменте позицию ученого-энциклопедиста занимает Бонар, а вот место ученого-мудреца по умолчанию отводится неизвестному издателю, который каким-то образом прекрасно разбирается в науке вообще. Поэтому именно он все-таки сообщает читателю, что никакого открытия Бонар не совершил, событие не состоялось, что, впрочем, нисколько не умаляет значение научной деятельности в целом.

Таким образом, перед нами просто своеобразная иерархия, стихийно созданная Франсом, в основе которой лежит как раз понятие знания. Если она и содержит в себе какие-то противоречия, то они постепенно снимаются по мере восхождения к идеалу тотального знания. Действительно, чем ближе та или иная повествовательная инстанция к автору, тем больший объем знания за ней закрепляется, тем меньше вероятность появления события. Потому весьма закономерно, что очень скоро маска ученого-мудреца перешла от персонажей к самому писателю, сопровождая его на протяжении почти всей жизни. Менялись только конкретные имена вымышленных героев, с которыми автор ассоциировался у публики. Самый известный пример подобного рода пришелся на момент скандального «дела Дрейфуса», во время которого французские журналисты (не только литературные критики, но и политические обозреватели) совершен-

но спокойно упоминала о Франсе как о месье Бержере. То есть они полностью идентифицировали писателя с персонажем чрезвычайно популярной на тот момент его серии романов «Современная история» (1897–1901)[4].

Упомянутые фигуры ученого-мудреца и ученого-энциклопедиста также явным образом соотносятся у Франса как с собственно издательской практикой, так и с различными авторскими решениями в плане общей композиции текста. Мы не собираемся здесь, конечно же, во всех подробностях описывать эту многоуровневую систему взаимных корреляций, но постараемся кратко ее представить.

В целом подход французского писателя к построению и публикации своих больших произведений можно обозначить известным термином К. Леви-Стросса «бриколаж»[5]. Стоит напомнить, что с помощью этого понятия известный французский этнолог зафиксировал специфику деятельности первобытного «ученого» в примитивном обществе, нашедшую продолжение не только в современных научных изысканиях, но и в общей практике искусства. В этом плане тот же роман «Преступление Сильвестра Бонара, члена Института», например, был собран из двух новелл, которые сначала никак не были связаны друг с другом, а потому выходили в свет по отдельности. В первую очередь был напечатан текст под названием «Полено», затем «Дочь Клементины» (в дальнейших изданиях сменивший заголовок на «Жанна Александр»). При этом первые три главы второй части будущего романа Франс публиковал отдельно под названием «Фея». Затем специально для создания полновесной романной формы был добавлен еще один эпизод из жизни Бонара, впоследствии все-таки не вошедший в роман, а перекочевавший в «автобиографическое» произведение «Книга моего друга». Примерно в таком же стиле, посредством комбинаторного искусства, Франс действовал и с остальными своими текстами, которые у обычного читателя неизменно вызывали ощущение органического целого. На самом же деле Франс словно бы всякий раз доказывал, что существует лишь иллюзия целостности события, которая достигается через соединение многочисленных, порой случайных, фрагментов.

Еще одной важной особенностью подобного «научного» взгляда на окружающую реальность в художественной практике французского писателя стоит признать постоянную игру разными точками зрения на одно и то же явление. Отсюда устойчивая тяга писателя к жанру сократического диалога, который в этом случае становится еще одним источником специфически понятой Франсом объективности. Ведь даже при очевидной симпатии автора к одному из участников вымышленной беседы, невозможно полностью отбро-

сить аргументы его противников; задача этого жанра как раз и состоит в формировании особого смыслового пространства, отличающегося повышенной ценностной релятивностью. В рамках диалога каждое мировоззрение (незаметно для самого себя) демонстрирует собственную ограниченность, относительность, и этот процесс, безусловно, захватывает и речь персонажа-протагониста, а, следовательно, до некоторой степени и сознательно пропагандируемую позицию самого писателя, лишая ее интеллектуальной самоуверенности до такой степени, что авторская интенция словно бы размывается[6]. На этот же эффект во многом работают и многочисленные рамочные конструкции, без которых не обходилось почти ни одно крупное произведение Франса, а также зачастую критиковавшиеся «невнятные» финалы, затруднявшие, а не помогавшие читателям однозначно интерпретировать тот или иной текст.

Конечно, в такого рода писательских решениях Франса совсем нетрудно заметить собственно стратегический смысл: подобные конструкции, позволяющие французскому писателю максимально дистанцироваться от прямого высказывания по какому-либо поводу, выполняют откровенно защитные функции. Их задача заключается в создании для автора максимально выгодных, комфортных условий в общем литературном поле, обычно зараженном сильными страстями, агрессией, непримиримой борьбой и т. п. Но столь очевидное нежелание французского писателя высказаться по какому-либо поводу прямо, четко и ясно корреспондирует не только с известным франсовским предпочтением итоговому результату самого процесса творчества или мышления, дарующего истинное интеллектуальное и чувственное наслаждение, но и с постоянно пропагандируемой им установкой на относительность любой истины. Последнее, напомним, представлялось ему идеалом научного, «позитивного» стиля мышления, а потому любая неоднозначность в первую очередь сигнализировала о максимальной точности и объективности размышлений ученого-мудреца[7], в результате чего нечеткие внешние границы любого события дополнялись его внутренней неустойчивостью, сущностной нестабильностью.

Но основной удар по событийности Франс наносит все-таки на идейно-содержательном уровне своих произведений. Взять хотя бы известную новеллу «Прокуратор Иудеи» (1891), вошедшую чуть позднее в сборник «Перламутровый ларец» (1892). Этот небольшой текст описывает встречу двух древних римлян, один из которых – уже ушедший по состоянию здоровья с государственной службы Понтий Пилат. В этой дружеской беседе затрагиваются различные эпизоды совместной деятельности персонажей на восточных терри-

ториях Римской империи: общий характер колониальной политики, национальные особенности завоеванных народов и т. п. И только ближе к концу новеллы Элий Ламия, второй участник разговора, вспоминает, что был в те времена увлечен одной иудейской танцовщицей[8]. Но –

> однажды она исчезла и больше не появлялась. Я долго искал её во всех подозрительных переулках, в тавернах. Отвыкнуть от нее было труднее, нежели от греческого вина. Несколько месяцев спустя я случайно узнал, что она примкнула к кучке мужчин и женщин, которые следовали за молодым чудотворцем из Галилеи. Он называл себя Иисусом Назареем и впоследствии был распят за какое-то преступление. Понтий, ты не помнишь этого человека?» Понтий Пилат нахмурил брови и потер рукою лоб, пробегая мыслию минувшее. Немного помолчав, он прошептал: – Иисус? Назарей? Не помню» (II, 672).

На первый взгляд общий посыл этой новеллы представляется довольно прозрачным. Современники не могут понять все значение того или иного события, их мыслительный горизонт зачастую оказывается чрезвычайно узок. Только через несколько веков становится возможным занять относительно адекватную позицию по отношению к прошлому, всегда необходима перспектива, которая и сформирует верный масштаб. И тогда вполне вероятно, что малое станет большим, а большое – малым.

Однако это общее размышление об особенностях человеческого познания получает у Франса небольшое, но чрезвычайно важное дополнение в виде авторской сноски:

> Назареем, то есть святым. В предыдущих изданиях говорилось: Иисусом из Назарета, но, кажется, в первом веке нашей эры такого города не было (II, 672).

Подобный научный комментарий, обыгрывающий одно из проблемных фактографических мест Нового Завета, подключает к общей теме мотив ошибки. Следовательно, дело заключается не просто в том, что все великие события своей истории человечество любит располагать в прошлом, – ибо так удобнее их выстраивать, исходя из требований «безсобытийного» настоящего, что свидетельствует о своеобразной игре перспективами – но, что даже более важно, формирование этих событий зачастую предполагает либо иллюзию, либо ошибку, а порой и сознательный обман.

В значительно более полном и развернутом виде этот момент представлен в романе-памфлете «Остров пингвинов» (1908), пародирующем и высмеивающем не только конкретную историю Фран-

ции, но и общие законы построения всей науки о прошлом. Уже в самом начале читатель узнает, что пингвины вошли в человеческое сообщество исключительно благодаря ошибке св. Маэля, перепутавшего их с людьми по причине плохого зрения. Начало же самостоятельной жизни обитателей острова прочно увязывается с появлением первой королевской династии, основатели которой предстают как ловкие обманщики и манипуляторы, использовавшие страхи своих соплеменников перед мифическим драконом и т. п.

Такой подход позволял Франсу не просто проводить свою излюбленную идею об относительности всякой истины в истории, но существенно ее конкретизировать. Сложность познания обусловлена изначальным и, видимо, уже неотъемлемым присутствием в изучаемом явлении либо случайной ошибки, иллюзии, либо сознательной лжи. Другими словами, историческое знание уже заражено недостоверной информацией, деформировано ею и теперь может существовать только в таком виде. Любые попытки очистить прошлое от подобного рода наслоений, по художественной логике Франса, обречены на провал, так как эти искажения не являются чем-то внешним по отношению к якобы чистому знанию, а давно составляют часть его, а потому от таких событий всегда приходится ожидать какого-то подвоха, обмана. Можно только попробовать учесть этот аспект, но рассчитывать на большее не стоит.

Несколько иной аспект этой проблематики Франс затрагивает в публицистике. Например, в книге-эссе «Сад Эпикура» (1894) он обращается к научному наследию английского геолога Чарльза Лайеля, который «доказал, что сдвиги, имевшие место в течение веков на земной поверхности, вызывались не внезапными катаклизмами, как думали раньше, а причинами незаметными, действующими постепенно и продолжающими действовать в наше время» (III, 272). И далее легко перебрасывается мостик к социально-политической жизни:

> Уверенный в том, что необходимые перемены, осуществляемые на протяжении длительного периода, не причинят беспокойства, консерватор не станет сопротивляться им – из опасения, как бы в том самом месте, где он воздвиг препятствие, не произошло накапливания разрушительных сил. Революционер же, со своей же стороны, перестал бы неосторожно возбуждать энергию, относительно которой знал бы, что она всегда находится в состоянии активности (III, 273).

Здесь стоит выделить два аспекта в интерпретации Франсом исторического события по аналогии с естественнонаучной концепцией «милосердной природы» Ч. Лайеля. С одной стороны, фран-

цузским писателем утверждается уже встречавшаяся нам идея о том, что большие события представляют собой на самом деле лишь сумму более мелких событий, почти незаметных действий и поступков. За любым великим деянием стоят конкретные решения обычных людей, которые исподволь и создают всё великое в жизни той или иной страны, государства, империи. Иначе говоря, реально что-то происходить может только на микроуровне общественной жизни, концепция же больших событий с помощью иллюзий, лжи и т. п. лишь скрывает и упрощает это многообразное и сложное движение истории. То, что в традиционной историографии выглядит как зазор между войнами, революциями, переворотами и т. п., на самом деле и составляет саму материю человеческой истории.

Такой вариант гуманизма, с другой стороны, поддерживается «научной» уверенностью Франса в том, что сама природа вступает в противоречие с представлением о великих событиях. Ведь она, описанная в эссе как некая витальная энергия, нуждающаяся для собственного существования как в моменте постоянного обновления, так и в моменте самосохранения, ясно обозначает всю фиктивность каких-либо человеческих попыток ею управлять, – и потому все опыты консервативного или революционного характера противоестественны, по мнению французского автора. Любители великих потрясений лишь создают препятствия на пути тихого и незаметного хода жизни, негативные последствия которых приходится преодолевать уже обычным людям в частной жизни с помощью «незаметных» действий и поступков.

В своей неутомимой и постоянной борьбе с событийностью Франс не менее часто обращался к еще одному методу, который можно обозначить как «метод параллельных мест»[9]. Так, все попытки писателя найти специфические знамения современной ему эпохи приводят его к следующему выводу:

> Но в девяти случаях из десяти я находил потом такой же факт, происшедший при аналогичных обстоятельствах, в старых мемуарах или старых исторических сочинениях. Мы храним в себе некий запас человеческих свойств, который изменяется гораздо менее, чем принято думать. В общем, мы очень мало отличаемся от наших дедов. Преобразованию наших чувств и склонностей необходимо должно предшествовать преобразование органов, которые их производят. Это дело веков. Нужны сотни и тысячи лет, для того чтобы сколько-нибудь заметно изменить хотя бы некоторые наши черты (III, 302).

Или взять хотя бы очерк «Социалистическая литература» (1892), который начинается так:

> Социализм не новость. Я мог бы привести тому немало исторических и философских доказательств, однако достаточно напомнить, что в нашем мире вообще никогда не бывает ничего нового (VIII, 503).

Тут, конечно же, бросается в глаза, что поиски Франсом исторических аналогий приводят его к, мягко говоря, противоречивым выводам: то он уверяет, что все события уже произошли в истории человечества, то есть, все-таки они возможны были в прошлом, то вообще отрицает возможность какого-либо события в принципе.

Эта семантическая рассогласованность размышлений французского автора чрезвычайно показательно дала о себе знать в романе «Боги жаждут» (1912), к написанию которого, стоит напомнить, Франс шел много лет. Несколько раз он уже было начинал его, но по разным причинам откладывал. Очевидно, что великие события истории Франса одновременно и притягивали, и отталкивали, другими словами, тревожили. Природу этого беспокойства мы теперь уже можем ясно сформулировать. Французского писателя явно глубоко задевал тот момент в феномене события, что отвечает за появление чего-то нового в человеческой жизни, вынуждающий перестраивать то, что уже существует как бы «само по себе». Вместо привычного и планомерного движения возникает область семантической и структурной неопределенности, чреватая неуправляемыми процессами, способная обернуться как благом, так и катастрофой для обычного человека. И если на уровне относительно прямых своих высказываний Франс всячески поддерживал идею многозначности и относительности, то на уровне общих закономерностей его поэтики мы вынуждены отметить совершенно иную – консервативную – динамику. Поэтому в романе о Французской революции основной пафос заключался в доказательстве идеи, что человека просто так изменить невозможно. Никакая революция в истории на это не способна, люди руководствовались и продолжают руководствоваться в своей жизни извечными потребностями (любовь и голод, или, в другом варианте, страдание и голод). И, следовательно, революция – это не настоящее событие, а очередная иллюзия, стремящаяся превратиться в реальность[10].

Явная амбивалентность отношения Франса к истории нашла свое отражение и в еще ряде фактов, среди которых хотелось бы обозначить только следующие. На протяжении почти всей своей творческой деятельности он хотел написать либо роман, либо историческое исследование о Наполеоне Бонапарте, но так и не сделал этого. А вот работу об Орлеанской Деве – «Жизнь Жанны д'Арк » (1908) – выпустил. И для этого ему опять пришлось уйти с фикциональной территории в довольно условный, с точки зрения реальной исторической дисциплины, но все-таки научный дискурс. Именно

там, равно как и в публицистике, разговор о событии стал для Франса еще хоть как-то возможен, тогда как его художественная проза, как видно, действительно не способна уже была воспринять что-либо новое в качестве реально нового, ведь в любом событии – если оно вообще существует – есть такой довесок из прошлого, который полностью нивелирует возможность нового в настоящем и будущем:

> …Апокалипсисы ошеломляют и обманывают. Не будем ждать чуда (VIII, 509).

Иначе говоря, Франс разработал такую мощную (и одновременно весьма гетерогенную, а потому и противоречивую) смысловую и художественную конструкцию, которая даже при всем желании самого автора уже не могла принять в себя какой-либо иной тип рефлексии о событии, кроме критического, тогда как область публицистики, не отягощенная подобного рода наследством, ориентированная прежде всего на прямое и однозначное высказывание, позволила писателю еще раз включиться в ход большой истории[11].

Сначала он ввёл и многократно опробовал промежуточную «речевую фигуру», с помощью которой он пока просто делал уступку возможности революции. Событие может быть, но на особых – франсовских – условиях и основаниях. В самом финале своей «Речи, произнесенной на празднестве в честь Дидро, друга народа, в зале Ваграм» (29 июля 1900) он замечает:

> Победа пролетариата неизбежна. Отдалить ее могут не столько действия наших разобщенных противников, сколько наши собственные раздоры и несовершенство наших методов. Она неизбежна, потому что самый ход вещей, сама жизнь предрешает и подготавливает ее. Она будет логична, разумна, полна гармонии. Она уже вырисовывается над миром с непреложной ясностью геометрического построения (VIII, 543).

Мы снова встречаемся здесь с развитием уже знакомой мысли: революция – это просто часть общего хода вещей, она настанет все равно, рано или поздно, просто так устроен мир. Но тут появляются интереснейшие уточнения. Эта революция будет всех устраивать, так как она будет осуществляться на принципах разума и чуть ли не классической эстетики, – то есть вне борьбы, прямого насилия, какого-либо дискомфорта и т. п. При этом, что чрезвычайно важно для нашей темы, это событие помещается Франсом в область будущего, где с равной долей вероятности оно может как произойти, так и не произойти. Иначе выражаясь, будущее событие оказывается и ожидаемым, и относительно безопасным одновременно.

Подобной логики Франсу хватало до тех пор, пока не произошли реальные революции, реагировать и осмыслять которые ему пришлось в совершенно ином ключе. Исторические перемены в России вынудили Франса окончательно признать возможность события, но, что весьма характерно, опять же с целым рядом оговорок.

Во-первых, событие невозможно в Европе, здесь и сейчас, но возможно где-то очень далеко. Если Франция и французы просто живут в эпоху завершения парламентаризма, которая может растянуться на много десятилетий (хотя где-то там, в будущем и маячит новая революционная эпоха), то есть страны с иным ходом времени: событийным или скачкообразным[12].

> Взгляните на Восток! Казалось, для русского народа не было выхода из мрака царизма. На революцию, тем более на революцию победоносную, не было надежд. Но Россия – страна, где сбывается и невозможное. Это невозможное большевики совершают теперь и завершат (VIII, 753).

Сама статья имеет знаковый заголовок: «Россия – это страна, где сбывается и невозможное» (1922).

Такое удаленное Восточное пространство, противостоящее Западу по оси невозможное/возможное, становится теперь эпицентром событий, сила воздействия которых настолько велика, что рано или поздно охватит весь мир.

> Русская революция – это революция всемирная» (VIII, 698).

> На берегах Невы, Вислы, Волги – вот где решается в этот момент судьба новой Европы и будущее человечества (VIII, 699).

Центр и периферия, Европа и Россия поменялись местами в этой новой геополитической оптике Франса. В результате темпоральная характеристика события и его пространственная локализация приблизили для Франса событие к моменту «здесь и сейчас», хотя при этом и сохранили свои стратегические – защитно-приветственные – функции[13]. Французский писатель просто нуждается в некотором зазоре, без которого момент появления события в настоящем может оказаться им не замечен.

Во-вторых, Франс считает, что настоящее революционное событие обладает особой манерой собственного распространения, в основе которого лежит сознательная, рассудочная деятельность человека, тогда как такие консервативные феномены как империализм, клерикализм, царизм или национализм обладают эпидемиологической природой, то есть заражают людей незаметно:

> Царизм – это эпидемия […] Она добралась и до Франции. У нас в стране она приняла, быть может, более мягкую, но зато крайне упорную и назойливую форму – форму национализма. Он немало способствовал той реакционной лихорадке, приступ которой мы наблюдаем сейчас… (VIII, 669).

Революция, таким удивительным образом, теперь у Франса оказывается носителем фундаментального порядка, рациональности, здоровья, тогда как консерватизм паразитарен и может только разрушать. Никакой неопределенности, многозначности или относительности теперь в революции не наблюдается, только стройная система, которую ученый-мудрец может только приветствовать. Возвращение порядка – это отныне и есть признак настоящего события для французского писателя.

И последнее, третье. Если Французская революция по Франсу построена была на казни короля народом (то есть на действии, которое неоднократно повторялось в истории человечества), то Русская революция (настоящее событие) устроена иначе. Уже при осмыслении событий «Кровавого воскресенья» писатель находит иную формулу для России.

> Сам того не желая, царь убил царя. Царь убил царя и царизм. Из крови, что окрасила невский лед, родятся миллионы борцов, и они отомстят за убитых. Царь убил царя и побудил народ к революции, которая уничтожит царизм (VIII, 663).

Русская революция рождается из самоубийства власти перед лицом народа. Тем самым Франс выделяет еще одну важнейшую черту события как такового – реальное великое событие прежде всего обращается на само себя, в результате чего и высвобождается новая историческая энергия по преобразованию мира. Эта совершенно иная, беспрецедентная диспозиция исторических сил, невозможная ни в одной революции Европы, и сигнализирует в дискурсе писателя о реально свершившемся радикальном событии настоящей Революции.

Таким образом, мы можем утверждать, что серьезное размежевание художественной прозы и публицистики Франса, нашедшее свою опору в предшествующих семантических конфигурациях творчества французского писателя, было необходимым шагом на пути создания своеобразной дискурсивной площадки, где и стало бы возможным снова говорить об историческом событии всерьез.

Примечания

[1] Назовем здесь такие, ставшие уже классическими, работы, как: *Aubery P.* Anatole France et la révolution bolchevique. Arras: impr. S.E.P., 1954; *Levaillant J.* Les aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France. P.: Armand Colin, 1965; *Bancquart M.-C.* Anatole France polémiste. P., Nizet, 1962; *Bancquart M.-C.* Anatole France, un sceptique passionné. P.: Calmann-Lévy, 1984. Среди русских исследований, подробно останавливающихся на этой теме, можно отметить только следующее: Фрид Я.В. Анатоль Франс и его время. М.: Худож. лит., 1975.

[2] Это финальные части «автобиографической» тетралогии, начатой такими произведениями как «Книга моего друга» (1885) и «Пьер Нозьер» (1899).

[3] *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. Т.1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С.456. Здесь и далее тексты Франса цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

[4] Подобная писательская стратегия, между прочим, вынудила первых биографов Франса активно заняться именно очищением его жизни от такого рода наслоений. Другое дело, что сам он во многом сознательно пренебрегал подобными вещами. Особенно хорошо это заметно в его уже упомянутой нами «автобиографической» тетралогии, в которой реальные эпизоды и откровенно вымышленные имеют одинаковый художественный статус «правдоподобия». Потому подобная путаница никогда и не раздражала писателя, скорее даже наоборот.

[5] См.: *Леви-Стросс К.* Неприрученная мысль // Первобытное мышление. М.: Изд-во «Республика», 1994. С.126–139.

[6] Дополнительным фактором здесь, безусловно, является и известная «круговая» манера Франса работать с парными понятиями, выбраться из которой интеллектуально весьма затруднительно: «Когда говорят, что жизнь – благо, и когда говорят, что она – зло, в обоих случаях говорят бессмыслицу. Надо говорить, что она благо и зло одновременно, так как благодаря ей – и только ей одной – мы имеем понятие о благе и зле» (III, 282). Знание/незнание, свобода/необходимость, счастье/страдание и т. д.

[7] Эти положения наиболее полно рассмотрены исследователями творчества Франса по причине их неоднократного использования самим автором. Нам же кажется, что соотношение мысли и действия, объективности и субъективности истины, рациональности и наслаждения и т. п. обусловлены более глубинной проблематикой, связанной как раз с решением вопроса о Событии в Истории.

[8] «Иудейскую танцовщицу» традиционно опознают, конечно же, как Марию Магдалину.

[9] См. напр.: *Компаньон А.* Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С.80–84.

[10] Такому выводу в романе во многом способствовал и тот известный факт, что сама Французская революция увлекалась историческими параллелями с тем же Древним Римом, что лишний раз служило Франсу обоснованием для концепции круговорота истории.

[11] Мы сознательно решили здесь не углубляться в специфику единственного «научно-исторического» труда Франса, посвященного Жанне д'Арк, так как это потребовало бы от нас введения довольно масштабных контекстов, которые, скорее всего, увели наше исследование в сторону. Для нашей же темы место этой книги в общей динамике писательской стратегии Франса довольно ясно обозначено.

[12] Внутри такого времени есть, конечно же, своя длительность, процессуальность, но – в сравнении в «обычным» движением стрелы времени – она явно состоит из более кратких темпоральных отрезков.

[13] Здесь мы опять приближаемся к проблематике так называемого «политического бессознательного» (Ф. Джеймисон). И в этом контексте, стоит отметить, что случай Франса представляет собой своеобразные «приключения» консервативной системы, хотя внешне это и может выглядеть совершенно иначе.

В.В. Шервашидзе

Революция в романах А. Мальро

Человек не сводится к жалкой кучке секретов.
Человек – это то, что он делает
(А. Мальро «Орешники Альтенбурга»)

Герой Сопротивления, командир эскадрильи «Испания», командир бригады «Эльзас-Лотарингия» в годы Второй мировой войны, министр культуры в президентство де Голля – Мальро еще при жизни стал «живой легендой». Свидетель и участник Истории, он был чутким уловителем настроений и веяний своего времени. Все его творчество – это выразительное свидетельство потрясений, возвестившее «сумерки богов», распад европейского духа и девальвацию его ценностей.

Мальро называли не только свидетелем XX века, но и властителем дум, истолкователем мифов, страстей, роковых сил XX столетия. Художественное творчество писателя выросло из органичной связи с его личным опытом (vécu). Мальро опирался лишь на собственные переживания, принимая самое горячее участие в ключевых событиях эпохи.

Восток, где разгорались революционные события, кипели политические страсти, безудержно привлекал Мальро. Первые три романа – «Завоеватели» (1928), «Королевская дорога» (1930), «Человеческое существование» (1933) – действие которых происходит на Востоке, образуют «восточную трилогию». Бытует легенда о Мальро, участнике Кантонской и Шанхайской революций 1925–1927 гг., столь достоверно воспроизведенных в «Завоевателях» и «Человеческом существовании». Легенда обросла достоверностью, особенно после публикации романа «Завоеватели» в переводе на немецкий язык в берлинском журнале «Europaische revu» в 1928 году. Биографическая справка гласила:

> Мальро родился в Париже. Направлен министерством колоний в Камбоджу и Сиам с археологической миссией (1923). Член руководящего комитета партии «Молодой Аннам» (1924). Комиссар Гоминдана в Индокитае (1924–1925). Заместитель комиссара по пропаганде Бородина при руководящем комитете национально-освободительного движения в Кантоне (1925)[1].

Опровержений со стороны А. Мальро не последовало и легенда о герое Кантонской революции пошла гулять по свету, обрастая все

© 2018 Вера Вахтанговна Шервашидзе. Москва; Российский университет дружбы народов.

новыми подробностями. На самом деле весь политический опыт Мальро в Индокитае ограничился участием в либеральном движении «Молодой Аннам» и пропагандой этого движения в основанной им газете “LIndochine ». После закрытия газеты в 1926 году Мальро возвратился во Францию.

Неудачный опыт азиатской одиссеи, мучительное переживание «Заката Европы», кризиса европейского сознания, определили тональность романов 1920-х гг. – «Завоевателей» и «Королевской дороги». В «Завоевателях» революция рассматривается сквозь призму философских идей Ницше. Ницшеанский культ действия, с его принципом «универсальной единичности», т.е. истины, добываемой в переживаниях, провозглашается писателем как основное средство самоутверждения в мире абсурда.

Мальро, по его собственному признанию, «не писал романы». Он размышлял, мыслил притчами, творя новый миф «трагического гуманизма». Абсурд, являясь отправной точкой размышлений Мальро, определяет новые подходы к реальности, психологии, времени, пространству. Изначальный трагизм бытия, обусловленный всепожирающей властью времени, уязвимостью плоти, неизбежностью старости и смерти, осмысляется Мальро как Рок или Судьба, в столкновении с которой человек обречен на поражение.

> Под судьбой подразумевается осознание человеком равнодушного к нему мира, смертоносного космоса, вселенной и времени, земли и смерти[2].

В «Завоевателях» революция является аллегорией столкновения человека с судьбой. В названии содержится ключ к раскрытию основного замысла. «Завоеватели» – это бунтари против судьбы, стремящиеся обрести в сопротивлении абсурду свое достоинство и честь. Персонажи романа являются воплощением философских идей писателя. Главный герой Гарин одержим потребностью в могуществе и видит свой идеал в Наполеоне. Хонг выбирает терроризм не из склонности к насилию, не из революционной идеологии, а из ницшеанской потребности перейти за рамки дозволенного в погоне за иллюзией собственного могущества. В Гарине и Хонге Мальро соединил как бы «две версии одного и того же персонажа». Для Гарина революция – своего рода «паскалевский дивертисмент»: он безразличен к ее результатам, его занимает сам процесс, интенсивность которого поглощает внутреннюю тревогу, порожденную осознанием абсурда. Но лишенный иллюзий, наделенный трагическим знанием, Гарин трезво осознает бесплодность своих попыток

«оставить след на карте». «Что я сделал из своей жизни?» – говорит Гарин. – «Но, Бог мой, что можно из нее сделать?»[3]

Рассматривая роман как средство экзистенциального познания, Мальро обращается не только к изобразительным средствам авангарда, но и к новым открытиям в области кинематографа. Монтаж, расчленение эпизодов на целую серию контрастных планов, раздвигают границы времени и художественного пространства, высвечивают повторяемость и закономерность в человеческом существовании, универсальные законы бытия.

Крупным планом изображаются трупы; огромное помещение погружено в «гробовую» тишину и залито ослепительным светом:

> Я вижу тело Клейна … зияющий провал рта, открытые раны, черные пятна крови, обезображенные глаза … Я был поражен ужасом и почти потерял сознание: при ярком свете и безмолвии в этих застывших телах было что-то фантастическое, сюрреальное[4].

Принципы суггестивности и синестезии – звучание и тишина, ослепительный свет и контрастность цветовой гаммы, создают атмосферу ужаса. Гиперболизм и гротескность образов, производящих впечатление фантасмагории, подчеркивают алогизм человеческого существования, в котором изощренное насилие и зло становятся «обыденностью» кошмара.

«Крупный» план сменяется «общим», воспроизводящим события, происходящие одновременно: собака, беспокойно крутящаяся вокруг помещения, рой жужжащих мух. Принцип симультанности (в кинематографе «параллельного» монтажа), введенного в киноязык Эйзенштейном[5], прием сгущения художественной детали усиливают общую тональность разложения, гниения и смерти.

Обращаясь к зрительному, слуховому, обонятельному восприятию читателя, Мальро создает «густоту знаков и ощущений», возникающую в результате слияния вербального и изобразительного начал; просоходит визуализация, или, в определении Р. Барта, «театрализация» художественного пространства.

Однако в «Завоевателях» Мальро лишь частично удалось создать пластический образ «смыслоутраты». Достоверность в изображении революционных событий ослабила философскую проблематику романа, который был воспринят как блестящий репортаж о Кантонской революции 1925 года. Роман был удостоен премии Интералье, присуждаемой обычно писателю-журналисту.

В 30-е годы позиция Мальро политизируется. Ощущая непрерывную связь с эпохой, он принимает самое горячее участие в китайской революции в Шанхае и в гражданской войне в Испании.

Романы – «Человеческое существование» и «Надежда» – выросли из драматических потрясений эпохи, свидетелем и участником которых был писатель.

Участие в Истории внесло коррективы в «трагический гуманизм» Мальро. От побуждений «завоевателей» махнуть на все рукой, что их лично не касается, не остается и следа. Новые герои вступают не только в поединок с Судьбой, но и со злом, носящим социально-политический характер. Писатель пытается найти пути «выхода из абсурда в человечность»[6].

Роман «Человеческое существование» посвящен одному из эпизодов китайской революции – окончательному разрыву коммунистов с Чан Кай-Ши, закончившемуся кровавым террором и репрессиями. Время и место действия четко обозначены – Шанхай, 1927 год. Название романа порождает аллюзии с «Мыслями» Паскаля, придавая драматическим событиям китайской революции вневременной, экзистенциальный характер. Аллюзии переводили частное, локальное событие на высшую ступень абстрагирования, во вневременной план. Универсализм Мальро, обусловленный экзистенциальной идеей смыслоутраты, трактовал жизнь как извечную трагедию. Недаром, писатель стремился превратить роман в «наиболее приемлемую форму выражения трагедии человеческого существования» (Picon, 66).

Утопия «богоравности» ранних романов уступает место утопии «новой цивилизации»[7], ярким образцом которой стал для писателя Советский Союз. «Закату Европы» на этом этапе противопоставляется не ницшеанский культ действия, «а плодотворность индивида, обретаемая в мужественном братстве соратников» (СН, 298). Впервые в романах Мальро смерть наполняется новым содержанием: это не символ вечного поражения в мире абсурда, а осознание выполненного долга во имя идеалов «новой цивилизации», в которой «труд современного рабочего приобретает смысл и значение» (СН, 267).

Ключевая ситуация «Человеческого существования» – казнь организаторов восстания Кио и Катова – построена по принципу информационной полифонии[8], в которой заключается феномен театральности/кинематографичности: соотношение между расстановкой действующих лиц, их жестами, мимикой порождает ощущение надвигающегося трагического события, вызывая ассоциации с древнегреческой трагедией. Казнь Катова изображается как шествие героя античной трагедии, за которым наблюдает хор (осужденные), скорбно созерцая происходящее.

> Безмолвие придавило как люк трапа. Будто б ожила темнота, следящая за Катовым с напряженным вниманием. В этом безмолвии

> его шаги звучали гулко. Все головы были обращены к нему с любовью, ужасом, смирением, точно каждый открывал самого себя, провожая взглядом этого уходящего человека (CH, 251).

Прием сгущения, гиперболизм образов порождают аллюзии к метафоре человеческого существования в «Мыслях» Паскаля:

> Представьте огромное количество людей, закованных в цепи, приговоренных к смертной казни; одних убивают на глазах у других. Те, кто остается, видят отражение собственной участи в участи себе подобных[9].

Театрализация метафоры Паскаля эмоционально соединяет конкретное событие с вечностным фоном. Художественное пространство романа становится пространством экзистенциального сознания, в котором каждая из историй приобретает черты философского иносказания. В эпизоде, в котором Кио не узнает собственного голоса, записанного на пластинку, а воспринимает его как голос «другого», «постороннего», Мальро фиксирует реакцию персонажа: растерянность, замешательство, чувство неловкости, ощущение головокружения. Слияние слова и визуального образа обнажают «враждебность другого», «в сознание которого невозможно проникнуть, а значит понять» (CH, 47). Эти коннотации придают мифологический характер лично пережитому (vécu), эмблематически воплощая трагизм человеческого существования. Много лет спустя Мальро скажет:

> Когда-то я рассказал о человеке, который не узнает собственного голоса, записанного на пластинку, так как впервые он его слышит не ушами, а выходящим из горла и так как только наше горло может передать этот внутренний голос, я назвал роман «Человеческое существование» (VS, 21).

Прибегая к образному осмыслению непосредственного опыта, Мальро предвосхитил онтологию Сартра («Бытие и ничто» 1942), в которой отвергалась всякая идея сознания, способного постичь мир и себя, а «другой» определялся как враждебный феномен. Как у Сартра –

> Появление «другого» заставляет меня судить о себе как об объекте, так как «другой» видит меня именно как объект и несет угрозу свободе … Сущность отношений между сознаниями – не сосуществование, а конфликт[10].

Пародийным обыгрыванием фигуры «завоевателей» является барон де Клаппик с его бесконечной сменой масок, фиглярством,

шутовством. Он вновь возвращает читателя в мир «fartelu», лишенного сердцевины и глубины, что подчеркивается бесконечно повторяющимся рефреном: «Ничего не существует; все – иллюзия, барон Клаппик не существовал» (CH, 112). Маскарадность Клаппика удваивается за счет «театрализации» слова в его фонетических и графических аспектах: оттенки интонаций, акцентирование некоторых звуков (pp'tit, trrès, rremarquable), разделение слов на слоги (jo-li, **é**-per-du-ment), страсть к вводным словам и предложениям (en style classique, voici dis-je classique) аффектация (cher ami, mon bon, das mes bras). Играя словами, бесконечно меняя маски, Клаппик реально переживал фиктивные ситуации. Устраивая роскошные кутежи, швыряя щедрые чаевые на последние деньги, он стремился доказать, что «хотя он и жил, как богач, богатства не существует. Ничего не существует. Все сон» (CH, 35). Мистификаторство барона – это бегство в иллюзию абсолютной свободы. Симулятивная природа персонажа создается при помощи метасемантики, бесчисленных коннотаций: «Золотое сердце, но внутри пусто» (CH, 213). Клаппик испытывает постоянную потребность в «аудитории», в слушателях, в зрителях. Шутовство и фиглярство Клаппика не только пародийное обыгрывание идеи «своеволия», но и метафора пустоты и бесцельности жизни.

Используя прием синестезии, Мальро создает пластический образ «трагедии человеческого существования»[11]. Атмосфера ужаса, предчувствие катастрофы суггестивно создается слиянием визуального, звукового, вербального образов: судорожная игра светотени, ярких вспышек пламени, непрекращающиеся звуки канонады, нарастающее крещендо солдатского шага, ритмичный вой сирены на протяжении всего романа. Сгущение натуралистических деталей в изображении жестокости палачей гиперболизирует трагизм человеческого существования, метафорой которого становится тюрьма:

> …ужасное зловоние: бойня, собачья выставка, экскременты. В клетках люди. В центре стражник, сидящий за маленьким столом, на котором лежит хлыст (VS, 226).

Безукоризненный по форме и замыслу роман, удостоенный престижной Гонкуровской премии (1933) имел широкий общественный резонанс, разошелся большими тиражами и был переведен на многие языки. Роман привлек внимание Мейерхольда и Эйзенштейна. Мейерхольд увлекся идеей постановки «Человеческого существования» на сцене своего театра. Эйзенштейн загорелся желанием снять фильм. Был написан даже сценарий, отсняты пробные кадры. Будущий проект бурно обсуждался Мальро и Эйзенштейном в 1934 г., но бдительный надзор со стороны сталинского режима, испытывавшего раздражение и недовольство творческой независимостью режиссера, до-

пускавшего смелые аллюзии в своих фильмах на советскую тиранию и деспотизм, разрушил все творческие планы. Фильм так и не был снят. В 1946 г., во время визита де Голля в СССР, Эйзенштейн признался:

> Когда я делал «Потемкина», меня оставили в покое, потому что я был почти неизвестен, и мне дали на фильм всего полтора месяца, и если б он не получился, то тем хуже для меня. Мне было 27 лет. Но теперь я не буду просить Сталина принять меня, так как, если он не поймет, то мне останется только покончить с собой[12].

В грохоте военных событий, в вихре гражданской войны был написан роман «Надежда».

> Когда я попытался выразить то, что мне открыли испанская революция, я написал «Надежду (Picon, 15).

Это произведение – синтез творчества и жизни – отличается от предыдущих. «Надежда» – роман-хроника, в котором последовательно воспроизводится картина военных действий с июля 1936-го по июль 1937 г. Мальро вплетает в художественную ткань романа официальные документы (декларация Франко о массовом терроре), вырезки из газет, радиосводки; вводит подлинные события и факты. Воспроизводя один из эпизодов боевых будней эскадрильи «Испания» – спасение раненых летчиков крестьянами, Мальро, обладавший «зрительным воображением»[13], создает в слове симфонию звуков и цвета. Шествие носилок, несомых и эскортируемых крестьянами, напоминает траурный кортеж, сопровождаемый трубным гласом трагической музы. Эти аллюзии усиливаются цветовой гаммой черного, серого, белого: толпа женщин в черном, серое зимнее утро, белый снег. Пластическое воспроизведение придает всему эпизоду размах и грандиозность.

В тоне беспристрастного хроникально-публицистического свидетельства запечатлены трагические эпизоды массовых разрушений Мадрида, превращение огромного города в руины. На улицах убитые дети, обезумевшие от горя матери:

> Женщина несла на руках двухлетнюю малышку, у которой не было нижней челюсти. Но малышка еще была жива. Широко открытыми глазами она, казалось, вопрошала, кто это сделал. Женщина пересекла площадь. У малышки больше не было головы[14].

Предельно лаконичное воспроизведение трагедии происходящего в сочетании с натуралистическим сгущением детали создает шоковый визуальный эффект, порождая ассоциации с «Герникой» (1937) Пикассо. Бомбардировка мирных жителей фашистской авиацией, преломленная через мифопоэтические образы – матери, ре-

бенка – обретает в романе, как и на знаменитой картине Пикассо, символический смысл протеста против военной агрессии и массового уничтожения людей. Непосредственно пережитым событиям Мальро сумел придать масштаб глобальных обобщений, выявляющих сущность войны и революции. Слияние вневременного и реального расширяют границы хроники, определяя ее движение от исторической конкретики к универсализму.

Контраст «безмятежного равнодушия мира» (Е, 71) и апокалиптических ужасов насилия и разрушения, воссоздавал сущность войны, материализуя внутренние потрясения в форму шокирующих образов: объятые пожаром целые кварталы Мадрида, в развалинах – кровать, покрытая пятнами крови, и жуткий в своей будничности пронзительный звон будильника.

В плюрализме мнений, в ожесточенных спорах разных сознаний-голосов постоянно звучит мотив – революция и нравственность.

> В каждом из своих героев Мальро выражает либо частицу того, что на этом этапе ему казалось основным, либо то, то мучительно принесено в жертву: свой выбор, свои искушения, сомнения и сожаления (Picon, 35).

«Исповедальное самовысказывание» обретает форму полифонического диалога разных позиций, разных точек зрений о целях и результатах революции. Воспроизводя события гражданской войны в хронологической последовательности, Мальро называет первый период революции «лирической иллюзией» или «Апокалипсисом», определяя его как «взрыв энтузиазма и братства», как «ожившую душу революции», «ее самое святое чувство» (Е, 316).

Освобождение героев из плена «Лирической иллюзии» наступает в результате столкновения с трагическими последствиями Апокалипсиса, ведущего к анархии и бессмысленной жестокости: расстрелянные фалангисты, плавающие в луже крови, и крестьянский паренек, спокойно, безмятежно обмакивающий палец в крови убитых и выводящий на стене надпись – «Смерть фашизму!».

Из этих споров-дискуссий, сталкивающихся на каждом шагу с «физиологическим элементом войны», с «микробом ожесточения» (Е, 316), вырастает драма революции – несоответствие ее высоких идеалов и жестоких средств ее осуществления. Нравственные сомнения писателя воплощают его мыслящие герои – Эрнандес, Гарсия, Альвеар, Скали. Для Альвеара главное в борьбе с фашизмом – «ответственность человека перед самим собой» (Е, 316). Скали разделяет с Альвеаром недоверие к двойственности идеи и практики революции. Сталкиваясь на каждом шагу с «микробом ожесточения», который заражает даже самых гуманных, он приходит к выво-

ду, что на каждом действии – разрушительном или созидательном – лежит печать первородного греха.

> Скали уже решительно ничего не понимал. Существовали смелость, великодушие и наряду с этим физиология. Были революционеры, и были массы. Существовала политика, и существовала мораль (Е, 423).

Голосу Скали вторит Альвеар, развивая и углубляя его мысль о неизбежном перерождении любого политического действия в террор и насилие. По мнению Альвеара, человек в революции – всегда заложник идеи; происходит лишь замена одного абсолюта другим – жертвы меняются местами с палачами. Эта важная для романа проблема, воплощенная в полемической форме «сократовских диалогов», развивается в позиции оппонента Альвеара и Скали – Гарсии, который считает, что на войне невозможно довольствоваться евангельским «не убий». Именно Гарсия настаивает на организации Апокалипсиса, так как не существует ни справедливых партий, ни справедливых армий, а лишь «справедливые войны» (Е, 392). Казалось бы, позиция Гарсии становится завершением полемики, утверждением истины в последней инстанции.

Однако Мальро вновь и вновь возвращается к проблеме оппозиции действия и идеи, бесконечно варьируя эту тему. В «сократовских диалогах» противопоставляется истинная вера – и церковь Испании, извратившая моральные основы христианской религии: замена сущности догматом, превращение священников – «духовных пастырей», посредников между Богом и людьми – в суетных презренных чиновников, поклоняющихся богатству и пекущихся лишь о собственном благополучии. Вырождение христианской идеи в деяниях этих «пастырей» вызывает аллюзии с «Притчей о великом Инквизиторе» из «Братьев Карамазовых», соединяя конкретно-исторический фон с вечностным. Недаром философским комментарием звучат слова полковника Ксименеса о неизбежности искажения гуманной идеи, приспосабливаемой людьми к их корыстным целям и интересам.

> Чем величественнее цель, тем больше возможностей она предлагает для лжи и лицемерия. Поэтому и лица людей, борющихся во имя самых прекрасных идей, бывают, как это ни парадоксально, не веселыми и умиротворенными, а грустными и печальными, как будто они предвидят судьбу своего детища (Е, 175).

Сосредоточенность Мальро на проблеме этики и политики позволила ему уловить важнейшие тенденции XX столетия, запечатлеть болезненную переоценку опыта революционных иллюзий.

Задолго до «Чумы» и «Бунтующего человека» Мальро показал вырождение любой высокой идеи в историческом действии. История излечивает Мальро от его увлечения идеями коммунизма и утопическими идеалами светлого будущего. Мальро в «Надежде» показывает обратную стороны утопии, чреватую потоками крови, истреблением инакомыслия. Сталинские лагеря, миллионы невинных жертв репрессий, стали для Мальро страшным воплощением утопических идеалов.

Роман «Надежда» воплотил всю сложность и драматизм эпохи, оставаясь при этом одним из самых искренних свидетельств о гражданской войне в Испании. «Волнующе и очень искренно. Эти французы удивительны. Заставить командира народной милиции говорить на философские темы – это потрясающе!» – так отозвался о «Надежде» бывший президент республики Азанья[15].

После тяжелого ранения и авиакатастрофы Мальро больше не смог принимать участие в боевых действиях. Увлеченный проектом фильма по мотивам романа «Надежда», он приступает к съемкам в начале 1938 г. Фильм назывался «Сьерра де Теруэль» по названию местности, в которой разворачивались основные события. Этим фильмом писатель хотел отдать дань уважения тем, кто остался спать вечным сном в земле Испании.-В воспоминаниях режиссера фильма Бориса Пескина о первой встрече с Мальро выразилось отношение молодого поколения к своему талантливому современнику, ставшему живой легендой:

> Он мне показался очень молодым. Тут же вокруг него возникла атмосфера товарищества. Нас очень впечатлило то, что мы встретили Мальро. Все его произведения излагали проблемы моего поколения. Эту встречу я никогда не забуду (Galante, 159).

Снимали фильм на киностудии Барселоны под грохот бомбежек. Студия была изрешечена осколками. Не хватало рабочих рук и необходимых материалов. Каждый эпизод доставался ценой огромных усилий. Но съемочная группа не унывала. С Мальро работалось легко. Обладая пластическим воображением, удивительным кинематографическим чутьем, он нашел удачное решение ключевого эпизода спасения раненных летчиков, введя аккомпанемент – арагонскую хоту и используя эйзенштейновский прием крупного плана. Часто, полушутя, полувсерьез, Мальро любил повторять: «Я не специалист, но у меня есть зрительное воображение» (Galante, 121).

К январю 1939 г. съемки были закончены. Мальро не захотел присутствовать при поражении республики, но все его творческие помыслы были связаны с увиденным и пережитым в Испании. Правительство Даладье из опасения рассердить Франко не дало разре-

шения на широкий прокат фильма. В 1939–1940 гг. фильм демонстрировался в небольшом частном кинотеатре Парижа. В период оккупации его надежно спрятали на киностудии Пате-Натан. И только после освобождения Франции фильм «Сьерра де Теруэль» получил заслуженное признание и был удостоен престижной премии Жана Деллюка. В 1945 г. на кинематографическом конгрессе в Базеле известный режиссер Серж Ланг сказал: «Сьерра де Теруэль» – фильм, который вошёл в историю кино» (Galante, 135). «Теруэльская сьерра» стала подписью под прощанием Мальро с романом. Мальро скажет в 1967 году:

> Литературы как повествовательной техники больше нет. Повествование – вовсе не рассказ истории, а показ сцены, одной единственной сцены столкновения и поединка подлости и восстания, сцены, извлеченной из грубой материи факта и разработанной кинематографическими средствами так, чтоб вырвать ее метафизическую истину из хода вещей и остановить навсегда – в мгновении[16].

Примечания

[1] *Savane M.A.* Malraux. P.: Ed du Seuil, 1996. P. 31.
[2] *Malraux A.* Les Voix du Silence. P.: Ed. Gallimard, 1951. P. 15. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием «VS».
[3] *Malraux A.* Les Conquérants. P.: Ed. Gallimard, 1956. P. 187.
[4] Ibid. P. 184.
[5] *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи. М.: Художественная литература, 1951. С. 121.
[6] *Picon G.* Malraux par lui-même. P.: Ed du Seuil, 1945. P. 91. Далее ссылки это издание приводятся в тексте статьи с указанием «Picon».
[7] *Malraux A.* La Condition humanie. P.: Ed. Gallimard, 1946. P. 55. Далее ссылки это издание приводятся в тексте статьи с указанием «CH».
[8] *Barthes R.* Oeuvres completes. V.1. P. 95.
[9] *Паскаль Б.* Мысли. М.: Мысль, 2005. С. 175.
[10] *Sartre J.-P.* L'**être** et le néant. P.: Ed. Gallimard, 1983. P. 276.
[11] *Malraux C.* Le bruit de nos pas. P.: Ed. Grasset, 1966. P. 65.
[12] *Мальро А.* Антимемуары. СПб.: Владимир Даль, 2005. С. 346.
[13] *Galante P.A.* Malraux. Quel roman que savie. P: Paris-Match et Press de la Cite, 1971. P. 121.
[14] *Malraux A.* L'Espoir. P.: Ed. Gallimard, 1979. P. 368. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием «E».
[15] *Galante P.A.* Malraux. Quel roman que savie. P. 158. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием «Galante».
[16] *Лиотар Ж.-Ф.* За подписью Мальро. СПб.: Владимир Даль, 2015. С. 292.

Е.Д. Гальцова

Что такое сюрреалистическая революция? (о некоторых аспектах бретоновского концепта)

Понятие «революции» в первые десятилетия XX в. было тесно связано не только с политикой, но и с обновлением эстетики. Исторические течения авангарда использовали понятие «революции» в объяснении своих творческих поисков, и в этом смысле сюрреализм был не оригинален. Прилагательное «революционное» обозначало разрыв с традиционными ценностями, стремление к новизне, пересмотр самого понятия «искусства», поиск необычных средств воздействия на публику. Тем не менее, нельзя упускать из виду тот факт, что с течением времени в 1920–1930-е гг. возрастало значение Октябрьской революции 1917 г., и само понятие «революции» все больше и больше ассоциировалось именно с ней, не только в советской, но и в западной культуре, хотя трактовки этого понятия были далеко не единодушны.

Название нашей заметки соотносится с догматическими и одновременно ироническими выражениями, которые Андре Бретон (1896–1966), создатель сюрреалистического движения во Франции, любил ставить в название своих произведений, – как, например, в брошюре «Что такое сюрреализм?» (1934), где, кстати сказать, мысль о революции высказана в первом же абзаце: «воля к революции»[1]. Вопрос о «революции» в сюрреализме занимал многих исследователей во Франции и в России, и одна только библиография работ может занять объем большой научной статьи; понятие «сюрреалистическая революция» использовалось и в качестве названия крупных международных художественных выставок, например, в Париже и Дюссельдорфе в 2002 г. В отечественном контексте отметим основополагающую и актуальную до сих пор книгу Л.Г. Андреева «Сюрреализм», первое издание которой вышло еще в 1972 г.[2], где автор подробно анализирует проблему «революции» и «бунта». Целью нашего небольшого исследования является обсуждение некоторых аспектов бретоновского понятия «сюрреалистическая революция», его соотно-

© 2018 Елена Дмитриевна Гальцова. Москва; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук; Российский государственный гуманитарный университет; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Статья написана при поддержке гранта РГНФ-РФФИ № 17–04–00073 «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

шения с понятием «революция», а также некоторые особенности его восприятия в литературе экзистенциалисткого толка 1940–1970-х гг. (Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Кундера), повлиявшие на складывание идеологических клише, связанных с сюрреализмом.

В ранний период своего существования группа Бретона была достаточно равнодушна к русской революции и марксизму. В марте 1921 г. в бретоновском журнале «Littérature» («Литература»; № 18, p. 1–8) публикуются результаты опроса, проведенного среди его соратников: имени Маркса там вообще нет, Ленин набрал отрицательный средний балл, хотя минус был и небольшой – 3,72 (Бретон дал ему +12 баллов из +25), Троцкий был оценен приблизительно так же, как и Ленин (средний балл – минус 3,63, но Бретон дал +10). В 1924 г. в памфлете «Труп», направленном против Анатоля Франса, Арагон писал о том, что Франсом восхищаются «тапир Моррас и слабоумная Москва»[3], отражая тем самым довольно равнодушное, если не ироническое отношение к стране Советов.

Тем не менее, само слово «революция» в 1924 г. имеет для группы Бретона большое значение. Оно ассоциируется с бретоновском сюрреализмом изначально: главный способ формирования авангардистского объединения, наряду с «Манифестом сюрреализма» Бретона (октябрь 1924), где о революции говорится довольно мало, – издание журнала «La Révolution surréaliste» («Сюрреалистическая революция»), первый номер которого выходит 1 декабря 1924 г. под руководством Пьера Навиля и Бенжамена Пере. В обложке первого номера многое соответствовало понятию революции: красный цвет, надпись: «Необходимо прийти к новой декларации прав человека». Однако и фотографии группы Бретона, и общее оглавление, где были представлены имена и жанры («сновидения», «сюрреалистические тексты» и т. д.) должны были четко указывать читателю на то, что перед ним издание скорее не политическое, а эстетическое. На обороте титула отражается та же стратегия:

> Сюрреализм не представляет собой изложение доктрины… Сюрреализм не предлагает никакого окончательного прозрения… ни один результат опросов, опытов или работ еще не может быть окончательным: надо ждать будущего.

И дальше – еще яснее:

> Мы пребываем накануне революции. Вы можете принять в ней участие. Подпись: «Бюро сюрреалистических исследований» (адрес: ул. Гренель, д. 15, Париж -7 округ).

Напомним, что это Бюро возглавлял с января по апрель 1925 г. Антонен Арто, один их самых радикально настроенных авангардистов.

Журнал выходил под эгидой издательства «Gallimard», создание которого было связано с деятельностью таких писателей, как Поль Валери, Андре Жид, Жан Полан, которые были очень чувствительны к новизне, но не объединялись с авангардистами в творческом плане, называя себя «модернизирующими классиками» («classiques modernes»). Отношения с ними бретоновской группы были разнообразными, и зачастую скандальными, но в целом журнал соблюдал определенный баланс этического и эстетического: в нем печатались откровенно политические коллективные выступления сюрреалистов («Откройте тюрьмы, распустите армию», «Письмо ректорам европейских университетов», «Обращение к Далай-Лама», «Обращение к Папе Римскому», «Письмо главным врачам лечебниц для душевнобольных» и др.)[4], которые можно было бы причислить к политическим выступлениями, но наибольший объем занимали художественные произведения и теоретические работы (трактаты, манифесты). В предисловии к первому номеру журнала Жак-Андре Буаффар, Поль Элюар и Роже Витрак говорят о ценности «грезы», а в конце провозглашают:

> Революция… Революция… Реализм – это подрезать (émonder) деревья, сюрреализм – это подрезать жизнь[5].

Фраза загадочная и, разумеется, ироничная, где выражение «подрезать жизнь» можно воспринимать и как некое глобальное насилие, и как абсолютную иронию и даже игру, поскольку здесь оказываются соположены деревья и жизнь. Разумеется, «сюрреалистическая революция» была и отголоском другой революции – романтической, знаковым событием которой стала произошедшая на представлении драмы Гюго «Эрнани» в «Комеди Франсез» так называемая «битва при/за «Эрнани» (1930), о которой сюрреалисты вспоминали редко, хотя и утверждали, что Гюго – «сюрреалист, когда не дурак»[6]. Впрочем, накануне организации сюрреализма, в мае 1924 г., группа Бретона совершила нечто аналогичное в парижском театре «Водевиль» на представлении пьесы Раймона Русселя «Звезда на лбу»[7]: будущие сюрреалисты почти буквально подражали романтикам – они собрали на спектакле свою «клаку», что было высоко оценено Русселем, вспоминавшим об этом событии в произведении «Как я написал некоторые свои книги»[8].

Таким образом, в 1924 г. выражение «сюрреалистическая революция» обозначает стремление группы Бретона специфическим образом сочетать этическое и эстетическое начала, при явном доминировании эстетического. Если рассмотреть дальнейшее развитие сюрреализма, то невозможно не заметить усиления политической составляющей.

27 января 1925 г. группа выпускает коллективную Декларацию, где политические амбиции сформулированы значительно более решительно:

> Мы решились делать Революцию… Мы специалисты по Бунту. Нет такого средства действия, которое мы были бы не способны применить в случае необходимости… Мы предлагаем Обществу наше торжественное предупреждение... Мы не претендуем на изменение нравов людей, но мы хотим продемонстрировать хрупкость их мыслей, и то, что они установили свои дрожащие дома на подвижном фундаменте с пустыми полостями.

Сюрреалистическая революция представляется как расширение понятия революции:

> Мы приклеили слово «сюрреализм» к слову «революция» только для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже абсолютно отчаянный характер этой революции.

И далее:

> Сюрреализм – средство тотального освобождения духа и всего, что на него похоже[9].

И довольно скоро наступает первый кризис бретоновской группы, а вместе с ней и «сюрреалистической революции». В мае 1925 г. перестает работать Бюро сюрреалистических исследований, и Арто начинает дистанцироваться от сюрреалистов, Пьера Навиля призывают в армию, и Бретон укрепляет свое лидерство в группе, усиливая политическую составляющую сюрреалистических поисков.

Тем не менее, в мае 1925 г. он публикует работу, еще весьма далекую от политики – статью «Мэтр образа» (1925), посвященную поэту-символисту Сен-Поль-Ру. Бретон очень ценил изобретательную оригинальность и «действенный» характер образов Сен-Поль-Ру, то есть те черты его творчества, которые его современники воспринимали скорее иронически (как, например, Реми де Гурмон в своей «Книге Масок», 1896). «Именно силой образа впоследствии могли бы совершаться настоящие революции», - писал Бретон и добавлял, что от некоторых образов Сен-Поль-Ру он испытывает настоящее «головокружение». Вывод Бретона: Сен-Поль-Ру был «единственный настоящий предвестник современного кризиса поэтического духа»[10].

В четвертом, июльском номере «Сюрреалистической революции» Бретон заявляет, что ему приходится взять на себя руководство журналом, поскольку

> при современном состоянии общества в Европе, мы остаемся привержены принципу, согласно которому любое революционное действие, когда оно станет исходить из классовой борьбы, лишь бы оно зашло как можно дальше.

Он решительно критикует тех, кто ищет «литературное алиби»[11].

В 1925 г. происходит сближение сюрреалистов с французскими коммунистами: и те, и другие протестуют против Рифской войны (Марокко), развязанной французским правительством. Резкая реакция сюрреалистов объясняется их отрицательным отношением к недавно завершившейся Первой мировой войне. В начале июля коммунистическая газета «L'Humanité» публикует призыв Барбюса против войны в Марокко, под которым подписываются в том числе и семнадцать сюрреалистов. Сюрреалисты начинают общаться с представителями прокоммунистических журналов «Correspondance» (Бельгия) и, в особенности, «Philosophies» и «Clarté» (Франция), где их постоянными собеседниками и оппонентами будут Марсель Фурье и Жан Бернье. Вместе с Марселем Фурье сюрреалисты даже собирались создать в конце 1925 г. журнал «La guerre civile» («Гражданская война»), но так и не смогли преодолеть разногласий. Тем не менее, в августе того же 1925 г., сюрреалисты выпускают вместе с Фурье и Бернье общую листовку довольно агрессивного содержания «Революция прежде всего и всегда!» и публикуют ее в «L'Humanité»: «Мы» – восстание духа; мы почитаем кровавую Революцию за неизбежную месть духа, оскорбленного всеми вами»[12] (имеются в виду подписанты воззвания «Интеллектуалы вместе с Родиной», опубликованного в газете правого толка «Фигаро). Одновременно Бретон пишет в своем «Письме к ясновидицам» большой комментарий, посвященный книге Л.Д. Троцкого «Ленин»[13]. Однако большой верности коммунистам Бретон не выказывал: в 1926 г. он выпустил критическую брошюру «Право на защиту» («Légitime défense», 1926), где назвал «L'Humanité» изданием, «кретинизирующим»[14] умы.

В 1926 г. сюрреалисты начинают вступать в коммунистическую партию Франции, первыми были Навиль и Пере; в 1927 г. – Бретон, Арагон, Элюар и Пьер Юник. Однако сразу же обнаруживается принципиальная несовместимость между анархическим бунтарством сюрреалистов и партийной дисциплиной коммунистов, поэтому членство группы Бретона продолжилось недолго. Необходимо также отметить особое пристрастие Бретона к идеям «перманентной революции» (понятым скорее поэтически, нежели политически) Л. Троцкого, карьера которого в СССР в это время клонилась к упадку, а французская коммунистическая партия, разумеется, выступала противницей троцкизма.

В результате из французской компартии не вышел только Навиль, и это усугубило напряженность его отношений с Бретоном[15].

Временное сближение группы Бретона с коммунизмом в 1926–1927 гг. окончательно разочаровало в сюрреализме Антонена Арто, который в конечном счете был демонстративно исключен из группы. В 1927 г. он публикует памфлет «При свете ночи[16], или сюрреалистический блеф» (1927), тезисы которого он будет использовать также в теоретических работах, связанных с Театром «Альфред-Жарри». Слово «революция» имеет большое значение для Арто, и он пишет его с большой буквы, но не может принять той интерпретации, какую ему давали сюрреалисты. В их сближении с компартией Арто видит лишь очередную попытку прославиться:

> Не суть важно, будет ли сюрреализм настраиваться на Революцию, или же Революция совершится вне или над сюрреалистической авантюрой; мы спрашиваем себя, что это может принести миру, учитывая, сколь малым было влияние сюрреалистов на нравы и идеи нашего времени. И существует ли вообще сюрреалистическая авантюра, и не умер ли сюрреализм вообще в тот день, когда Бретон и его адепты посчитали необходимым присоединиться к коммунизму и искать в сфере фактов и непосредственной материальности завершение деяния, которое может происходить только в самых тайных глубинах мозга?[17].

Тем не менее, Арто готов простить сюрреалистам следование марксистской доктрине социального действия – свержение буржуазии и взятие власти пролетариатом, – но он не может смириться с тем, что называет чрезмерной «любовью к жизни» в ущерб революции внутренней, аскетической, связанной с тотальным преображением тела и духа. Таким образом, коммунизм – лишь предлог для разоблачения неверного, с точки зрения Арто, пути развития сюрреалистического движения, в создании которого он сам принимал активнейшее участие. Впоследствии, в 1930-е гг. Арто писал в статье «Я приехал в Мексику, чтобы убежать от европейской цивилизации» о своем понимании «революции» как «революционной биологии»[18] (в отличие от «идеологии»).

Первый кризис в сюрреалистической группе обнаружил и непреодолимые противоречия в понимании «революции», и проблемы в самой организации авангардного движения. Как и в случае с дадаизмом во Франции, когда интересы Бретона и Тристана Тцара оказываются непримиримы, возникает проблема лидерства в группе. В отличие от того, что можно было бы назвать спонтанным авангардным художественным сообществом (например, будетляне в России; дада в Цюрихе; неформальное объединение французских

писателей вокруг Г. Аполлинера, сопровождавшееся, тем не менее, существованием группировок), французский сюрреализм выстраивается Бретоном как хорошо организованная группа, что становится ясно в период громких скандалов по исключению из нее в первые годы ее существования таких писателей, как Навиль, Арто или Роже Витрак[19].

«Второй манифест сюрреализма» (1929) – это манифест «исключений», где Бретон открыто высказывает самые нелестные суждения о своих бывших соратниках. Разумеется, существует большой соблазн охарактеризовать группу сюрреалистов как очередную «партию» под руководством «вождя», однако нам кажется, что Бретон, при всей своей авторитарности, не стремился к столь простым решениям, а потому провозгласил во «Втором манифесте сюрреализма» необходимость «глубинной оккультации», то есть «сокрытия» созданного им движения, что можно интерпретировать как переход из внешнего во внутреннее. Ругая Арто, Бретон словно прислушался к его замечанию о поверхностности сюрреализма, и постарался найти оригинальные формулировки для нового направления сюрреалистического движения. Слова, связанные с революцией, оказались здесь по преимуществу в примечаниях, обозначая нон-конформистские идеи. Вместе с тем, этот манифест, казалось бы, проникнут марксизмом, он изобилует цитатами из К. Маркса, Ф. Энгельса, Л. Фейербаха, Г.В.Ф. Гегеля, однако к ним примешивается большое количество отсылок к оккультизму и алхимии. Рядом с манифестом в журнале «La Révolution surréaliste» публикуется анкета о любви «Исследования сексуальности», где ассоциируются эрос, свобода и революция, подкрепленные научным знанием психоанализа Фрейда и литературными произведениями маркиза де Сада, которые как раз в 1920-е гг. не только публикуются в открытую, но и становятся предметом изучения для литературоведов. Ни идеология коммунистической партии Франции, ни штудирование классиков марксизма и их любимых философов, не могли в достаточной мере привлечь Бретона и его группу в 1929 г., когда, как нам кажется, упомянутый номер журнала «La Révolution surréaliste» возвращается – на новом этапе – к исходной идее широкого понимания «революции». Однако это был последний выпуск «La Révolution surréaliste».

В 1930 г. Бретон выпускает новый журнал «Le Surréalisme *au service* de la *révolution*» («Сюрреализм на службе революции»), одно название которого говорит само за себя: «революция» означает бесспорную ценность, и сюрреализм ей «подчиняется». Однако при всем увлечении Бретона и его соратников марксизмом, и некоторыми явлениями советской культуры (Маяковский, Эйзенштейн), слово «революция» представлено совсем не в том понимании, какое

было характерно для коммунистов, во Франции или в СССР. Рядом с Марксом в работах Бретона неизменно присутствует и Фрейд в качестве главного «освободителя бессознательного», и маркиз де Сад, и, разумеется, Артюр Рембо, Лотреамон и другие литераторы-кумиры группы Бретона еще с конца 1910-х гг.

Отношение сюрреалистов к революции в первой половине 1930-х гг. исполнено драматизма. Неудачные попытки деятелей ФКП «завербовать» в свою партию сюрреалистов приводят к скандалам. Один из них был связан с так называемым «Делом Арагона». После возвращения с Харьковской конференции (Вторая международная конференция революционных писателей, Харьков, 1930) Арагон опубликовал во Франции свою поэму «Красный фронт» (январь 1932), за которую его привлекли к суду. Группа Бретона бросилась на защиту Арагона, сам Бретон написал в поддержку соратника памфлет «Нищета поэзии». Но именно в этот момент французская компартия (в лице Ж. Фридмана) напомнила Арагону о том, что на Харьковской конференции он отрекся от сюрреализма, и надо сдержать слово – и тогда Арагон опубликовал в «L'Humanité» анти-сюрреалистическую статью. С тех пор Бретон никогда больше не общался со своим бывшим сподвижником.

Другим скандальным эпизодом в отношениях сюрреалистов с французской компартией стала работа над подготовкой Международного конгресса писателей в защиту культуры (1935), который должен был объединить левых писателей, независимо от их партийной принадлежности и понимания «революции», в общей борьбе против фашизма. Напомним, что в начале 1930-х гг. сюрреалисты активно работали в «Ассоциации революционных писателей и художников» (АРПХ), хотя в ней доминировали коммунисты. Накануне открытия Конгресса между Бретоном и Эренбургом возникла ссора с рукоприкладством, после чего тяжело больной Рене Кревель который должен был произнести речь на Конгрессе, покончил с собой. Сюрреалисты не были допущены до заседаний, а речь Кревеля зачитал Элюар.

Многие из материалов, которые Бретон собирался обнародовать на Конгрессе, были опубликованы в книге «Политическая позиция сюрреализма» (1935). Именно в этом контексте возникает знаменитая фраза, возвращающая к идее слияния этического и эстетического: «Переделать мир, как сказал Маркс, изменить жизнь, как сказал Рембо»[20].

Здесь же Бретон заявлял: «При капиталистическом режиме не может быть и речи о защите и поддержании культуры»[21]. Более того, он был готов признать марксистскую идею «пролетарской революции»:

он писал о «будущем становлении» культуры, что оно «требует преобразования общества посредством пролетарской революции»[22].

Вместе с тем, Бретон публикует здесь и свои размышления о творчестве в Советском Союзе, опираясь в том числе и на книгу Арагона «За социалистический реализм» (1935), хотя и нигде не приводит ни ее названия, ни имени ее автора, с которым он поссорился навсегда. В советской культуре Бретона больше всего пугает ее откровенный конформизм[23], а значит – предательство идей революции. После Конгресса 1935 г. Бретон окончательно разочаровался в марксизме и России: по его мнению, «Москва предала революционную деятельность», «в советской России больше не существует революционного подъема»[24].

Борьба с фашистской идеологий и мифологией заставила Бретона пересмотреть свои отношения с некоторыми из тех, с кем он порвал в 1920-е гг. Напомним, что группа преданных во «Втором манифесте сюрреализма» анафеме писателей – Жорж Батай, Мишель Лейрис, Раймон Кено, Жак Барон и др., объединившиеся сначала в 1929 г. вокруг журнала «Documents» («Документы»), а затем примкнувшие к Демократическому Коммунистическому Кружку Бориса Суварина, который издавал в 1931–1934 журнал «Critique sociale», продолжали интересоваться марксизмом и левыми идеями. Суварин всегда считал, что подлинный марксизм и ленинизм не имеет ничего общего с просталинской, как он говорил, «религией», которую «проповедовали» коммунистические партии Франции и Советского Союза. При этом (несмотря на распространенное, особенно в просоветских кругах, мнение) марксист Суварин никогда не был троцкистом. В 1935 г. Бретон и его группа примыкают к Батаю и его сторонникам, вышедшим из кружка Суварина, чтобы создать антифашистское объединение под названием «Контр-Атака» (1935–1936) – «боевое объединение революционных интеллектуалов» как альтернативу Народному фронту, в котором немалую роль играли коммунисты и сочувствовавшие им левые движения. Батаю и Бретону так и не удалось создать общее движение, однако Бретону была важна эта попытка борьбы, документы о которой он поместил в конце упомянутой книги «Политическая позиция сюрреализма» (1935). В коллективных текстах речь идет о том, что движение Народного фронта во Франции не способно противостоять надвигающемуся фашизму, и в качестве примера приводится стратегия революционной борьбы в Германии и Италии, которые привели к гибели рабочего движения и установлению фашистских режимов. Потенциальные деятели «Контр-атаки» предлагали совершенно радикальное решение:

> Революция бесспорно должна быть абсолютно агрессивной, она может быть только агрессивной. Как показала история XIX и XX вв., она может уклоняться в сторону агрессивных требований подавляемого национализма, но любое стремление заключить Революцию в национальные рамки господствующей и колониальной страны свидетельствует лишь об интеллектуальной ограниченности и политической робости тех, кто выбирает это путь. Революция способна поднять людей только в том случае, если будет обладать глубинным человеческим и универсальным смыслом, и не будет боязливо уступать их эгоизму и национальному консерватизму[25].

Еще одним важным аспектом сюрреалистической трактовки революции является особый интерес Бретона к Троцкому, возникший еще в 1920-е гг. В 1934 г. сюрреалисты выпускают листовку «Планета без визы», в которой выступают против изгнания Троцкого из Франции (листовку подписали Бретон, Роже Кайуа, Кревель, Жюль Моннеро, Бенжамен Пере, Ив Танги, Жорж Унье, Рене Шар, Элюар, Морис Эн и др.). В этой листовке, название которой заимствовано из книги Троцкого «Моя жизнь», сюрреалисты рассуждают о «социализме» и «свободе». От Троцкого группа Бретона узнает в 1936 г. о процессах против Л. Каменева и Г. Зиновьева, а также о других сталинских репрессиях, которые она публично осуждает. В 1938 г. Бретон отравляется в Мексику, где встречается с Троцким, и они вместе пишут манифест Международной федерации независимого революционного искусства «За независимое революционное искусство». Главная мысль манифеста заключается в провозглашении свободы творчества:

> Мы, разумеется, признаем, что Революционное государство имеет право защищаться против агрессивной буржуазной реакции, даже если она прикрывается науками или искусствами. Но между этими временными мерами революционной самозащиты и претензией руководить интеллектуальным творчеством общества – большая пропасть: если для развития материальных производственных сил революция должна была установить социалистический режим и жесткую централизацию, то для интеллектуального творчества она должна с самого начала обеспечить анархический режим личной свободы[26].

Этот манифест был опубликован летом 1939 г. за подписью Бретона и Диего Риверы. Вернувшись во Францию, Бретон работает над реальным созданием федерации, а в начале 1939 г. выходят два номера журнала «Clé», который Бретон делает совместно с Морисом Надо. Во многом именно троцкизм Бретона переполнил чашу терпения Элюара, сочувствовавшего коммунистам, и он поки-

нул группу. В 1962 г. на похоронах вдовы Троцкого Натальи Седовой Бретон с большой теплотой вспоминает о своей встрече с теоретиком «перманентной революции» (опубл. в посмертной книге Бретона «Молодецкая перспектива» («Pespective cavalière»), 1970).

После Второй мировой войны политическая приверженность троцкизму была во Франции отличительным знаком сюрреалистического движения и была характерна даже для некоторых университетских исследователей, которые впоследствии публиковали полное собрание сочинений Бретона (Маргерит Бонне, ответственный редактор собрания сочинений Бретона в престижной галлимаровской серии «Плеяда» с 1988 г.). В 1940-е гг. отношение группы Бретона к коммунизму не изменилось – категорически отвергался сталинский вариант коммунизма, а впоследствии сюрреалисты осуждали все антидемократические действия СССР по отношению к странам социалистического лагеря, начиная со вторжения в Венгрию (1956). Из-за такой откровенно антисоветской политической позиции французские сюрреалисты были преданы в СССР жесточайшей критике, а их произведения практически не переводились на русский язык.

С другой стороны, в это время Бретон пытается осмыслить коммунизм с точки зрения традиционной мистики: причем, если в 1930-е г. в кружке Суварина понятия «мистицизм», «сакральное» служили для критического осуждения сталинского коммунизма, то Бретон действует иначе – он пытается найти в истории коммунистической мысли такого философа, который «позитивно» выражал бы некий синтез общественной и космической гармонии.

Таким последним «коммунистическим» кумиром Бретона станет социалист-утопист XIX в. Шарль Фурье. В 1947 г. Бретон публикует «Оду Шарлю Фурье», в которой представляет свои собственные мечты о будущем. В этой утопии Бретона можно различить фантастические сновидческие пейзажи, ассоциации с магическими представлениями, а также ассоциации с Америкой – современной и древней, доколумбовой. Прославляя Фурье, Бретон «опрокидывает» «поэтические ценности»[27] посредством того, что он называет новыми «состояниями истоков чувств» (тактильнось, зрение, слух, вкус), возникающих в его грезах об утопии, новым состоянием «аффектов» (любовь, дружба, амбиции, семья) и новыми «механизирующими страстями», которые он называет таинственными неологизмами «Кабалиста», «Композита», «Папийона». В этой оде трудно найти буквальные политические ассоциации: обращаясь к социалисту-утописту, прославленному Марксом и Лениным, Бретон предлагает принципиально альтернативную трактовку. Фурье-утопист трактуется здесь как источник новых поэтических ощущений,

нового вдохновения. И если искать здесь следы «революции», то смысл ее в тотальном преобразовании поэтического чувства, а с ним – личности поэта и личности вообще.

Вопрос о революции и о сюрреалистической революции был всегда в центре критики, которую адресовали группе Бретона разные деятели культуры. Мы не будем здесь касаться очевидностей – реакции на сюрреализм интеллектуалов правого толка, в принципе не приемлющих авангардный стиль творчества, а также советских критиков, для которых долгое время сюрреализм был под запретом. Нас интересует здесь критика со стороны писателей экзистенциалистского толка, для которых сюрреализм был частью их юношеской культуры, и которые сформировали определенные идеологические клише в оценке сюрреалистической революции, актуальные по сей день: Ж.-П. Сартр, А. Камю и М. Кундера.

Сартр посвящает сюрреализму немало страниц в книге «Что такое литература», особенно в разделе «Ситуация писателя в 1947 году». Согласно Сартру,

> … сюрреализм создает много художников и пачкает много бумаги, но никогда ничего не разрушает на самом деле. Впрочем, Бретон признавал это, когда в 1925 году писал: «Непосредственная реальность сюрреалистической революции состоит не столько в том, чтобы изменить что бы то ни было во внешнем физическом порядке вещей, сколько в том, чтобы создать брожение в умах»[28].

Сартр обвиняет сюрреализм в том, что он сделал из разрушения «абсолютную цель»:

> Тотальное уничтожение о котором он мечтает, никому не приносит вреда именно потому что оно тотально[29].

Сартра интересуют возможные последствия, действенность, эффективность «сюрреалистической революции», возможность однозначной ангажированности, а он видит лишь эстетический анархизм и двусмысленность, что его разочаровывает.

Чуть позднее Камю увидит в сюрреализме реальную угрозу, о чем он напишет в «Бунтующем человеке» (1951), успев перед этим вступить в яростную полемику с Бретоном в связи с предпубликациями, посвященными Лотреамону. Камю воспринимает сюрреалистов именно как политиков и посвящаем им раздел «Сюрреализм и революция». Для Камю

> сюрреализм, великое бунтарское движение, значителен только потому, что он попытался продолжить дело того Рембо, который

> заслуживает нашей любви. Извлекая из писаний этого ясновидца, а также из предлагаемой им методики правила бунтарской аскезы, сюрреализм воплощает борьбу между волей к бытию и желанием небытия, между «да» и «нет» борьбу, которую мы наблюдаем на всех стадиях бунта […] Будучи абсолютным бунтом, тотальным неповиновением, неуклонным саботажем, юмором и культом абсурда, сюрреализм в своей первоначальной устремленности определяется как суд надо всем, готовый в любой момент возобновиться. Его отказ от всех дефиниций – четкий, резко очерченный, вызывающий. «Мы специалисты по бунту»[30].

В представлении Камю, сюрреалисты – чрезмерные нигилисты, он припоминает и их одержимость темой самоубийства, и их отчаяние, и необоснованные претензии к Марксу. Сюрреализм для Камю – это часть того «революционного» пути, что ведет к тоталитаризму. На это представление повлияло и восприятие самой фигуры Андре Бретона в послевоенное время – он представлялся как «вождь» сюрреалистов. Камю не приемлет также и сюрреалистической безмерности, во всем противоположной его идеалу средиземноморской культуры, о которой он пишет в конце книги. И вместе с тем, он признает, к тому же, и недостаточную последовательность агрессивных высказываний Бретона и его соратников:

> Для сюрреалистов революция не была целью, которой достигают посредством ежедневной деятельности; она была для них абсолютным и утешительным мифом[31].

Тем не менее, Камю завершает свою критику скорее на оптимистической ноте, вспоминая о своем друге – поэте Рене Шаре, который в молодости участвовал в группе Бретона. В высказываниях Бретона Камю видит последовательный нигилизм, но допускает, что Шар, возможно, найдет выход из этой «ночи».

В преддверии студенческих волнений 1968 г. сюрреализм воспринимается именно как авангардное течение, обладающее большим политическим потенциалом: Маркс и Фрейд снова оказываются на пике интеллектуальной моды. Филипп Соллерс, автор тезисов «Революция здесь и сейчас», явно имитирует не только название пресловутой листовки «Революция прежде всего и всегда!», подписанной сюрреалистами вместе с коммунистами в 1925 г., но и стратегии группового творчества, характерного для сюрреализма[32]. Тем не менее заметим, что в творческом плане Соллерс не занимался распространением именно сюрреализма, и имя Бретона не так часто встречается в его работах того времени: для него значительно большее значение имело творчество Арто и Батая, оппонентов сюрреалистической группы.

Весенние революции 1968 г., прокатившиеся по Европе, расставили «оценки» политической деятельности французских сюрреалистов. И в этом смысле показательные размышления Милана Кундеры, откликнувшегося на события парижского мая 1968 г. в романе «Жизнь не здесь» (1970), посвященном судьбе поэта в эпоху коммунистических революций и тоталитаризма в Восточной Европе (в данном случае – в Чехословакии). В послесловии к американскому изданию (1986) Кундера писал:

> «Жизнь не здесь» – аллюзия на знаменитую фразу Рембо[33]. Андре Бретон цитирует ее в заключении к «Манифесту сюрреализма». В мае 1968 года она стала лозунгом парижских студентов, исписавших ею стены Сорбонны[34].

За проблемой соотношения поэта и истории стоит неоднозначный вопрос о том, что Сартр назвал бы «ангажированностью». В своем послесловии Кундера продолжает:

> Уже со времен Данте поэт являет собой величественную фигуру, проходящую сквозь европейскую историю. Поэт – символ самой сущности народа (Камоэнс, Гёте, Мицкевич, Пушкин). Он глашатай революции (Беранже, Петёфи, Маяковский, Лорка), рупор, которым говорит История (Гюго, Бретон).

В подглавке 18 части романа «Поэт бежит» Кундера пронизывает свой текст самыми разными аллюзиями на высказывания Бретона (ассоциации с Рембо, с фразой Тьера о том, что «республика будет консервативной, или не будет вовсе», со сновидениями и т. д.), хотя имя его нигде не произносится (здесь в качестве примера приводится Шелли, а в других местах – Лермонтов, Маяковский и др.):

> Жизнь не здесь, написали студенты на стене Сорбонны. Да, он это хорошо знает, потому-то и уезжает из Лондона в Ирландию, где бунтует народ. Его зовут Перси Биши Шелли, ему двадцать лет, и у него с собой сотни листовок и прокламаций в качестве пропуска, по которому его впустят в настоящую жизнь.
>
> Потому что настоящая жизнь не здесь. Студенты разбирают булыжники, переворачивают машины, строят баррикады; их вступление в мир прекрасно и оглушительно, освещено пламенем и восславлено взрывами слезоточивых бомб. Тем труднее было Рембо, мечтавшему о баррикадах Парижской Коммуны, но так и не попавшему на них из Шарлевиля. Зато в 1968 году тысячи рембо обретают свои собственные баррикады; стоя за ними, они отказываются

заключать с прежними правителями мира какой-либо компромисс. Эмансипация человека будет полной, или ее вовсе не будет.

Но в километре оттуда на другом берегу Сены прежние правители мира продолжают жить своей обычной жизнью, и галдеж Латинского квартала воспринимают лишь как нечто, происходящее вдали. Сон – это реальность, писали студенты на стене, но, пожалуй, правдой было обратное: эта реальность (баррикады, порубленные деревья, красные флаги) была сном.

Главный герой романа – талантливый чешский поэт Яромил, полный левых иллюзий в молодости, становится «чудовищем» - конъюнктурщиком, работающим на тоталитарную культуру Чехословакии в 1950-е-1960-е гг., - это поэт, ставший палачом.

Кундера с горечью пишет о глобальных последствиях левых иллюзий для культуры, во многом продолжая мысль Камю и стараясь отвлечься от конкретных чехословацких реалий. Но за его нападками на сюрреализм стоит прежде всего фигура Поля Элюара, бывшего сюрреалиста, который после Второй мировой войны отличался чрезмерной верностью сталинской линии.

Разумеется, вопрос о «вине» поэтов для Кундеры неоднозначен, и знаменателен тот факт, что в открытую он не пишет о Бретоне.

И все же, вопрос об ответственности сюрреализма за культурный нигилизм и тоталитарные тенденции, не так прост, как пытается подсказать Кундера. С одной стороны, фигурами, непосредственно ответственными за эти тенденции, являются наиболее талантливые поэты – основатели сюрреалистического движения, прежде всего, Арагон и Элюар, бывшие в 1940–1950-е гг. приверженцами «сталинской линии». С другой стороны, сам образ Бретона как «вождя» сюрреалистов пробуждал, как минимум, желание выстраивать аналогии.

Тем не менее, нам представляется, что необходимо внимательно всмотреться в деятельность Бретона в сфере «революции». Его антисоветизм не был просто отрицанием определенной культуры и политической системы, то есть зеркальным ответом на тоталитаризм. При всей своей политической одержимости, Бретон представлял эстетические аргументы, которые по сути своей были отклонением от прямого противостояния: интерес к примитивным видам искусства (искусство умалишенных, детей, самодеятельных художников); постоянный поиск бескомпромиссного и свободного эроса; бесстрашное увлечение магией в сочетании с наукой и политикой, когда «магическая» ассоциация казалась совершеннейшей культурной архаикой; неизменное внимание к поэтическим «чувствам» и их нетривиальному преобразованию, за которым разумеется, стоят еще вагнеровские представления о синтезе искусств, и эксперименты по

синестезии; выстраивание сугубо личностного и подчас внутренне противоречивого отношения к политике и др., – все это позволяло Бретону, как нам кажется, ускользать от простейших ответов. Это не противостояние этики и эстетики, как было бы легко заметить, но создание особой эстетики, принципиально «неуместной» – нонконформистской во всем. В сущности, при всем своем активизме, группа сюрреалистов смогла продержаться в том самом состоянии, о каком она заявляла в 1924 г. – в ожидании революции… и, очевидно, революции особой – «сюрреалистической».

Примечания

[1] *Breton A.* Oeuvres complètes. V. 2 Paris: Gallimard, 1992. P. 225. Здесь и далее, если не указано иначе, перевод наш.
[2] *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. (Переизд. 2001 и 2004 гг.).
[3] Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост. С.И. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 83.
[4] Там же. С. 147–152.
[5] Там же. С. 85.
[6] Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 57. Пер. Л.Г. Андреев и Г.К. Косиков.
[7] См. *Matthews J.H.* Le Théâtre de Raymond Roussel: une énigme. Paris: Lettres modernes, 1977. P. 22.
[8] *Roussel R*. Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris: Pauvert, 1965. P. 32.
[9] Антология французского сюрреализма. С. 137.
[10] *Breton A*. Oeuvres complètes. V. 1. Paris: Gallimard, 1988. P. 901–902.
[11] Ibid. P. 906–907
[12] Vers l'action politiques. Archives du surréalisme 2 /Edition établie par M. Bonnet. Paris: Gallimard, 1988. P. 163.
[13] В 1925 Бретон прочитал книгу Троцкого, посвященную Ленину, и написал отзыв о ней в «La Révolution surréaliste» . Как он утверждал впоследствии, именно эта книга обусловила временное сближение группы сюрреалистов с группой «Clarté» и французским коммунистическим движением. Бретон вспоминает в повести «Надя» об этой книге, где Книга Троцкого оказывается в роли тайного провозвестника сюрреалистических чаяний и надежд.
[14] *Breton A*. Oeuvres complètes. V.2 P. 283. Бретона попросили публично извиниться, и считается, что он согласился, однако это не подтверждено никакими документами.
[15] Полемика Бретона с Навилем отражена в работах Бретона «Право на защиту» и «При свете дня»(1927).
[16] Ответ на прокоммунистическую листовку Бретона «При свете дня» («Au grand jour»).

[17] *Artaud A.* L'Ombilic des Limbes, suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes. Paris: Gallimard, 1991. P. 226.
[18] *Artaud A*. Messages révolutionnaires. Paris: Gallimard, 1979. P. 135.
[19] См. подробнее в книге Л.Г. Андреева «Сюрреализм».
[20] *Breton A.* Oeuvres complètes. V.2 . P. 459.
[21] Ibid. P. 460.
[22] Ibid. 454.
[23] Бретон называет автора книги о социалистическом реализме «конформистским ничтожеством». (Ibid. P. 470).
[24] Ibid. P. 1607.
[25] Ibid. P. 500.
[26] *Breton A.* Oeuvres complètes. V.3. Paris: Gallimard, 1999. P.687.
[27] Ibid. P. 356.
[28] *Сартр Ж.-П.* Ситуации. Антология литературно-эстетической мысли / Сост. С.И. Великовский. М.: Ладомир, 1997. С 156. Пер. С. Брахман.
[29] Там же. С. 160.
[30] *Камю А*. Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. С. 188. Пер. Ю.М. Денисов и Ю.Н. Стефанов.
[31] Там же. С. 191.
[32] См. на рус. яз.: Тексты из «Tel Quel». Революция здесь и сейчас // База. Передовое искусство нашего времени. №. 2. М., 2011. С. 124–125.
[33] Это не совсем точное цитирование, тем не менее, это выражение связывают с А. Рембо. В сборнике Рембо «Сезон в аду» есть выражение: «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde». *В первом «Манифесте сюрреализма»: «*L'existence est ailleurs*», у Кундеры в проверенном им французском переводе романа – « La* vie est ailleurs *».*
[34] Здесь и далее цит. по: *Кундера М*. Жизнь не здесь / Пер. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука-Классика, 2008. – URL: https://www.e-reading.club/book.php?book=1013448.

А.В. Гладощук

Мексика в поле сюрреалистической революции

Il fallut que Colomb partît avec
des fous pour découvrir l'Amérique.
Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré.
(André Breton. Manifeste du surréalisme)[1]

Разными были причины, приводившие европейских художников в Мексику в XX веке: для одних это было паломничество, для других – вынужденный войной «исход»[2]. Французские сюрреалисты испытывали к «не до конца проснувшейся от своего мифологического прошлого»[3] стране революционеров особый интерес. Как писал Андре Бретон,

> Границы одной из областей моего мыслительного пейзажа – и, как мне кажется, сюрреалистического сознания в целом – явным образом определяет Мексика. Так, на гербе сюрреализма присутствуют по крайней мере два типично мексиканских животных: ядозуб и аксолотль – розовый или черный[4].

Тем не менее, замечает Анри Беар, любовь к Мексике слабо проявилась в сюрреалистических текстах[5]. Пожалуй, самое глубокое духовное впечатление мексиканская культура произвела на Антонена Арто, а самый заметный творческий след оставила в работах Бенжамена Пере, прожившего в Мексике шесть лет: по возвращении во Францию в 1948 г. он создает поэму «Мексиканский мотив» (Air mexicain, 1949; опубл. 1952), над иллюстрациями к которой работал Руфино Тамайо, публикует перевод книги майя «Чилам Балам из Чумайеля» (1955) и продолжает собирать материалы для «Антологии мифов, легенд и народных преданий Америки» (1960; опубл. посмертно).

Сюрреалисты искали в Мексике неиссякаемый источник «романтической»[6], революционной энергии – как в духовном, так и в политическом смысле. Неразрывную связь этих двух аспектов образа хорошо иллюстрирует эссе Бретона «Воспоминание о Мексике» (Souvenir du Mexique, 1939). Вслед за поэтическим определением в первом предложении: «Красная земля, девственная земля, насквозь пропитанная самой благородной кровью, земля, на которой человеческая жизнь, всегда готовая, подобно разрастающейся насколько

© 2018 Анастасия Валерьевна Гладощук. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

хватает глаз агаве, сгореть цветком желания и опасности, не имеет цены!» – без перехода дается определение «политическое»: «По крайней мере осталась в мире одна страна, в которой не стихает освободительный ветер»[7] – ветер, усиливающийся с периодичностью революционных дат мексиканской истории: 1810-й – год начала войны за независимость от Испании; 1910-й – год начала Мексиканской революции, самой длительной и кровавой на американском континенте в XX веке, начавшейся с восстания против диктатора Порфирио Диаса и закончившейся принятием новой демократической конституции. Находившиеся на периферии «цивилизации» мексиканцы одними из первых восприняли исходивший из Франции революционный импульс, пронеся его через столетие. Европейцев не могло не удивлять то, что события гражданских войн 1910–1917 гг. в Мексике разворачивались параллельно революционным процессам в России. Неиссякаемый мятежный потенциал мексиканского народа, регулярность совершающихся во имя свободы переворотов, а также заложенный в них мощный утопический заряд, реализовавшийся в формировании и консолидации левых движений, в том числе коммунистического, способствовали возникновению мексиканского «революционного мифа» в европейском сознании.

О революционной доминанте образа Мексики в воображении сюрреалистов свидетельствует так называемая «Марсельская игра» – колода из 16 карт, созданная объединенными усилиями Андре Бретона, Виктора Браунера, Оскара Домингеса, Макса Эрнста, Жака Эрольда (Блюмера), Вифредо Лама, Жаклин Ламба и Андре Массона зимой 1940–1941 гг. в Марселе, где многие сюрреалисты с нетерпением ждали виз, для того чтобы отплыть в одну из Америк. Недостаток традиционных карт – объяснял Бретон в статье, опубликованной в журнале «VVV» (№2–3, март 1943 г.)[8] – в том, что знаки и фигуры на них либо давно лишились содержания, утратили связь с референтами, либо продолжают отсылать к упраздненным еще Великой французской революцией социальным ценностям. Так, место короля в сюрреалистической колоде занимает Гений, место королевы – Сирена, место валета – Маг, а новые масти соответствуют четырем главным, на взгляд сюрреалистов, проблемам современности: червы – язык пламени (любовь); пики – черная звезда (сон–греза); бубны – колесо и кровь (революция); трефы – замóк (познание). Олицетворениями революционной идеи были признаны маркиз де Сад (Гений), стендалевская Ламьель (Сирена) и легендарный вождь мексиканской Революции Панчо Вилья[9] (Маг).

«Маги» «Марсельской игры» (1940-1941).
Слева направо: Парацельс, Панчо Вилья, Фрейд, Новалис

Со своей стороны, на протяжении многих лет Мексика не отвечала сюрреалистам любовью, но определенные революционные ожидания по отношению к ним у нее были.

Первое известие о сюрреализме принесла в Мексику статья «Супрареалистическая революция» (La revolución suprarrealista), опубликованная 4 марта 1925 г. в газете «El Universal», всего через несколько месяцев после появления первого «Манифеста» и открытия Бюро сюрреалистических исследований (Сюрреалистической Централи) на улице Гренель в Париже. Автор – мексиканский дипломат Хенаро Эстрада – пытается ответить на вопрос, насколько применим термин «революция» к новому литературному явлению. Эстрада утверждал, что сюрреализм – явление не оригинальное; Джойс, не будучи сюрреалистом, добился гораздо лучших результатов, поскольку он исходит из «сверхреальности», в то время как сюрреалисты, сами того не осознавая, работают в «инфрареальности», так как их материалом являются сны; сюрреалисты – не более чем интерпретаторы теорий Фрейда; сюрреализм, будучи мирным эпизодом литературного процесса, «еще не является, к сожалению, революцией»[10].

Спустя месяц мексиканский читатель получает возможность познакомиться с рецепцией сюрреализма «изнутри», то есть из французских источников: 5 апреля 1925 г. в «El Universal» выходит статья писателя, переводчика испаноязычной литературы Франсиса де Миомандра[11] «Последняя литературная мода, суперреализм и его теории» (La última moda literaria, el superrealismo y sus teorías), а в мае журнал «Revista de revistas» печатает статью писателя и критика Эдмона Жалу, «обыкновенно очень внимательного к тому, что пишет Бретон»[12], «Мировая литературная новинка. Манифест суперреализма» (La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del superrealismo). Статья Миомандра – первый в Мексике текст, в котором излагались основы сюрреализма: в центре внимания автора –

бретоновский манифест и примыкающий к нему сборник автоматических текстов «Растворимая рыба» (Poisson soluble), который под пером переводчика Жалу становится «Растворимым ядом» (Poison soluble – Veneno soluble).

Из следующих по времени интерпретаций сюрреализма следует отметить статью Хосе Марии Гонсалеса де Мендосы «Супрареализм и его скандалы» («Revista de revistas», 6 февраля 1927), поскольку написана она была в Париже, где автор исполнял дипломатическую миссию. Текст сопровождают две иллюстрации: карикатура на Бретона и репродукция одной работы Ива Танги с характерной подписью – имя художника приняли за название картины: «Взгляните на этот странный продукт живописного творчества под названием “Ив Танги”, который в супрареалистической среде считается настоящим произведением искусства»[13]. Ироничное оформление не умаляет проницательности наблюдений аббата, самым интересным из которых представляется следующее: будучи слишком точным, испанский язык по самой своей природе не поддается сюрреалистической обработке; французскому же языку присуща тональная плавность, музыкальность, под воздействием которой слова сливаются в наркотическом экстазе, грезе, являющей поэзию в ее наготе.

Луис Марио Шнайдер, автор фундаментального исследования об истории сюрреализма в Мексике, отмечает, что сюрреализм был воспринят как еще один авангард и удивления не вызвал. Само слово «сюрреализм» в своей французской форме долго не приживалось в испанской языковой среде: предпочтение отдавалось переводным эквивалентам «sobrerrealismo», «suprarrealismo», «superrealismo»[14] – последний обязан своим распространением прежде всего Гильермо де Торре. В расширенном переиздании книги «Европейские литературы авангарда» (1925), трехтомной «Истории литератур авангарда» (1965), возвращаясь к вопросу о правомерности использования галлицизма, де Торре ссылается на авторитетное мнение Энрике Диеса Канедо, составителя антологии «Современная французская поэзия. От романтизма к суперреализму» (1943), и Х.Л. Борхеса: «Форма *surrealismo* абсурдна; с тем же успехом мы могли бы говорить *surnatural* вместо *sobrenatural*, *surhombre* вместо *superhombre*, *survivir* вместо *sobrevivir*»[15]. Еще один вариант – «su-realismo» – встречается в письме в редакцию газеты «El Nacional» некоего Гильермо Гутьерреса – участника проводившегося в последние дни пребывания Бретона в Мексике опроса читателей о лучшем поэте страны: «Лучший мексиканский поэт не может принадлежать к группе су-реалистов»[16]. С одной стороны, в испанизации слова «сюрреализм» сказывается академическая принципиальность, же-

лание сохранить чистоту языка, с другой стороны, за неприятием имени кроется неприятие самого явления.

В непосредственный контакт с сюрреализмом Мексика вступает в 30-е гг.[17] – именно на это десятилетие приходится своего рода «взрыв» сюрреалистической активности за пределами Франции.

Антонен Арто прожил в стране почти 9 месяцев, с 7 февраля по 31 октября 1936 г. За это время он прочитал 3 лекции в столичном университете: 26 февраля – на тему «Сюрреализм и революция», 27-ого – «Человек против судьбы», 29-ого – «Театр и боги», – и написал порядка 20 статей: публикации были единственным источником его дохода. В письме от 21 мая 1936 г. Арто сообщал Жану Полану, что один мексиканский издатель предложил ему собрать в книгу все написанные им об автохтонной культуре Мексики тексты, добавив к ним несколько эссе о театре и языке, и что называться она будет «Революционные послания» («Messages révolutionnaires»)[18]. Издание так и не осуществилось, хотя известно, что поэт и видный государственный деятель Хосе Горостиса добивался для Арто авторских прав, чтобы ему хватило денег на обратную дорогу. Только в 1962 г. Луис Кардоса-и-Арагон – гватемальский поэт, много лет проживший в Мексике, где в 30-е годы он становится проводником европейского авангарда – возрождает проект и, собрав все напечатанные Арто в мексиканской прессе статьи и заметки, издает их отдельной книгой: большая часть текстов известна только в переводах на испанский, а они порой делались коллективно и наспех в шумных кафе[19].

Заглавие, которое Арто намеревался дать сборнику своих мексиканских эссе, указывает на то, что он возлагал на себя определенную революционную миссию. В письме Жану-Луи Барро от 17 июня 1936 г. Арто говорил:

> Вот уже месяц как я регулярно пишу для «El Nacional revolucionario» [«El Nacional»] – газеты мексиканского правительства. Все это не имело бы никакого интереса, если бы статьи не давали мне возможность отстаивать мою единственную концепцию и *распространять* (курсив Арто.–*А.Г.*) те самые идеи, для выражения которых я приехал сюда. Мало кто в действительности понял настоящую цель моей поездки в Мексику. [...] Мне необходимо найти одну драгоценную вещь; когда она будет у меня в руках, я смогу – это случится само собой – осуществить ту *истинную* (курсив Арто.–*А.Г.*) драму, которую должен исполнить[20].

Ввиду сделанного Арто признания представляется знаменательным, что первым спектаклем «театра жестокости», как о том заявлено во втором манифесте[21], должна была стать четырёхактная драма

«Завоевание Мексики» («La Conquête du Mexique»), сценарий которой поэт создает в начале 1933 г.[22]

Направляясь в Мексику, Арто мечтал соприкоснуться с «Индейской Революцией»[23]:

> Вы, возможно, знаете, что в настоящий момент Европа живет огромной иллюзией, чем-то вроде коллективной галлюцинации о Мексиканской Революции. Еще немного – и европейцы станут думать, что современные мексиканцы в костюмах своих предков действительно приносят жертвоприношения солнцу на ступенях пирамиды в Теотиуакане. Уверяю вас, я не шучу. Во всяком случае, ходили слухи о масштабных театральных постановках на этой пирамиде, и никто не сомневается в том, что в Мексике оформилось антиевропейское движение, участники которого желают, чтобы генерирующей идеей Революции стало возвращение к докортесовой традиции. Эта фантазия распространена в самых прогрессивных интеллектуальных кругах Парижа. Одним словом, европейцы считают, что Мексиканская Революция – это революция индейской души, революция, целью которой является отвоевание *индейской души* (курсив Арто.–*А.Г.*) в той форме, в какой она существовала до Кортеса[24].

Именно поэтому в статье «Зачем я приехал в Мексику» («Lo que vine a hacer a México») Арто обращается не к мексиканским художникам, а к мексиканским политикам с призывом совершить новую, бескровную революцию и возродить «древнюю Красную Культуру» – культуру «синтетическую», «вечную», «единую» – долженствующую прийти на смену выхолощенной, «распыленной» культуре механизированной Европы. Если Мексика преодолеет внешнее влияние европейской цивилизации и возродит «секрет» культуры своих предков, древнейшую науку духа, научно-технический прогресс во всех своих манифестациях (оружие и прочие изобретения) окажется перед ней бессилен. Мексика призвана научить Европу «новой концепции человека», которая поможет вновь обнаружить связующие человека и природу «аналогические силы»[25].

В конце августа Арто в качестве корреспондента «El Nacional» едет в горы на север страны к индейцам тараумара, где ему будет позволено пройти ритуал, для того чтобы испытать на себе действие галлюциногенного кактуса пейотля. На протяжении всех оставшихся 12 лет жизни Арто будет постоянно возвращаться к Мексике в своих текстах: последний из них, посвященный ритуалу черного солнца «Тутугури», он завершил незадолго до смерти. Как и все европейцы, Арто видел в Мексике то, что хотел увидеть: возможно, он так до конца и не понял свою, по выражению Луиса Марио Шнай-

дера, «ошибку»[26], не захотел признавать, что целью Мексиканской Революции была ассимиляция той самой современности, которую он ненавидел, хотя в своих статьях он с сожалением отмечал, что мексиканская молодежь увлечена марксизмом и ничуть не задумывается об «индейской душе».

Антонен Арто в фильме «Страсти Жанны д'Арк» (1928)

Вслед за Арто Мексика принимает самого мэтра сюрреалистического движения. Мысль о поездке была подсказана Бретону обстоятельствами прагматического характера: осенью 1936 г., находясь в трудном финансовом положении после рождения дочери, поэт обращается в Министерство иностранных дел с просьбой поручить ему культурно-образовательную миссию за границей. Принимая во внимание его идеологическую позицию, ему могли предложить на выбор только две страны: Чехословакию или Мексику. Спустя год, стараниями генерального секретаря министерства Алексиса Леже (он же – поэт Сен-Жон Перс), Бретону разрешили выступить в университете Мехико с циклом лекций о современном состоянии поэзии и живописи во Франции, от энциклопедистов до современности.

18 апреля 1938 г. вместе со своей женой Жаклин Ламба Бретон высаживается в порту города Веракрус, где их берет под опеку Диего Ривера, предоставивший в распоряжение супругов свой знаменитый дом в колонии Сан-Анхель – две соединенные мостом полупрозрачные кубические мастерские (в одной работал сам Диего, в другой – Фрида). Если верить воспоминаниям Жаклин, в саду жил большой муравьед – животное, с которым сам Бретон себя ассоци-

ировал: еще до поездки в Мексику поэт просит Дали изобразить муравьеда для своего экслибриса (André le tamanoir). Надо думать, в этом совпадении он не мог не увидеть «объективного случая», ознаменовавшего долгожданную встречу.

Бретон признавался, что тягу к Мексике пробудила в нем одна из первых прочитанных в детстве книг – приключенческий роман Габриэля Ферри «Косталь-индеец» (1855), который, отмечал поэт, примерно в том же возрасте, что и его самого, заинтересовал Рембо[27], в чьих произведениях он также услышит голос влекущей его земли: «Поэзия в лице Рембо, живопись в лице таможенника Руссо зовут в Мексику»[28]. Знаменательно, что цитаты из Рембо постоянно возникают в бретоновских текстах о Мексике – надо думать, эту ассоциацию порождают революционный пыл поэта-бунтаря (Рембо не только нарушал все правила в литературе и жизни, но и с восторгом встретил Коммуну) и томившая его жажда возвращения к истокам. Так, в коротком сообщении («Минотавр», № 11, май 1938)[29], которое Бретон посылает в редакцию журнала из Шербура, где он должен был сесть на борт «Ориноко», говорится:

> Мексика, куда я направляюсь, «Минотавр», который в первый раз выйдет без меня – вы знаете, что в этих двух словах заключены мои «место и формула», они открывают мне две стороны одной истины. Но я расскажу вам о Мексике позднее[30].

Вероятно, заключительные слова одного из текстов «Озарений» Рембо («Бродяги» – «Vagabonds») – «найти место и формулу» (trouver le lieu et la formule), – вспомнились Бретону в силу мексиканского звучания образа «сына солнца» (мексиканцы – «народ Солнца») и ассоциаций, вызываемых в сознании художника-авангардиста словом «primitif» – «первичный», «первоначальный», «первобытный»[31]. Бретон однозначно соотносит «место» с Мексикой, «формулу» – с сюрреализмом, точнее, с миссией его распространения, утверждая их неразрывную связь: как Мексика раскрывается через сюрреализм, так и сюрреализм – через Мексику.

На мексиканской земле материализуется то состояние духа, которым, как признавался Бретон в «университетском» интервью Рафаэлю Элиодоро Валье, он «дорожит»[32] – черный юмор. Предчувствие «избранности» Мексики возникло у поэта еще до поездки, когда он открыл для себя знаменитого мексиканского художника Хосе Гуадалупе Посада: в сопроводительной заметке к трем гравюрам, напечатанным в № 10 журнала «Минотавр» («Bois de Posada», декабрь 1937 г.), Мексика, с ее «великолепными погребальными игрушками», названа «излюбленной землей черного юмора»[33] (la

terre d'élection de l'humour noir). Хрестоматийными стали слова, произнесенные во время упомянутого интервью:

> Мексика призвана быть истинно сюрреалистической землей. Я открываю ее сюрреалистичность в рельефе, флоре, динамизме, который ей сообщает смешение рас, а также в ее самых высоких устремлениях.

Мануэль Альварес Браво. «Девочка видит птиц» (1931). Фотография вынесена на обложку каталога выставки «Мексика», организованной Бретоном в Париже (март 1939)

На просьбу назвать одно из них Бретон дает характерный ответ: «Покончить с эксплуатацией человека человеком»[34] – очередное свидетельство взаимосвязи поэтической и политической составляющих образа.

Безусловно, Мексика привлекала Бретона также как страна, предоставившая политическое убежище Л.Д. Троцкому[35], сторонником которого он становится в конце 20-х гг. Первая встреча Троцкого и Бретона состоялась, при посредничестве Риверы (художник передает ему приглашение увидеться с Троцким в первый же день), в начале мая в знаменитом Синем Доме (Casa Azul), в котором с детства жила Фрида. Бретон вспоминает о днях, проведенных в обществе «бессмертного теоретика перманентной революции», в эссе «Встреча с Троцким»[36], в основе которого – речь, произнесенная 11 ноября 1938 г. на приуроченном к годовщине Октябрьской ре-

волюции собрании французской рабочей партии интернационалистов (P.O.I.). Среди прочего в эссе говорится о совместной работе над манифестом «За революционное независимое искусство» («Pour un art révolutionnaire indépendant»), основные положения которого отвечали надеждам Бретона на «идейный диалог»[37] с такой политической теорией, которая была бы способна воспринять сюрреалистический образ мысли:

> Если для развития материальных производственных сил революция должна была установить социалистический режим и жесткую централизацию, то для интеллектуального творчества она должна с самого начала обеспечить анархистский режим личной свободы[38] [...] Цель настоящего воззвания – найти почву для объединения революционных работников искусства, для борьбы за революцию методами искусства и для защиты свободы самого искусства от узурпаторов революции. [...] Мы хотим: *независимости искусства – ради революции; революции – ради окончательного освобождения искусства*[39] (здесь и далее – курсив авторский. – *А.Г.*).

Д. Ривера, Л.Д. Троцкий, А. Бретон. Фото Мануэля Альвареса Браво (1938)

По словам Бретона, формула «*все дозволено в искусстве*»[40] (*toute licence en art*) приняла свой окончательный вид благодаря Троцкому, который решительно вычеркнул предусмотренную им оговорку:

«...кроме противодействия пролетарской революции»[41]. Работа действительно осуществлялась совместными усилиями[42] и не без разногласий: Троцкий сердился на медлительность Бретона, которую тот впоследствии объяснял сковывавшим его «комплексом Корделии»; текст переходил из рук в руки – то, что Троцкий писал по-русски, переводил на французский его секретарь Жан ван Хейенорт (Бретон звал его по-дружески «Ван»). Манифест был завершен 25 июля 1938 г. и опубликован за подписью Бретона и – вместо Троцкого, «из тактических соображений» – Риверы. Следующим шагом было создание Международной федерации революционного независимого искусства (F.I.A.R.I.), печатным органом которой становится журнал «Clé» (вышло 2 номера). Организация просуществовала совсем недолго ввиду немногочисленности участников, скорого разрыва Риверы с Троцким и трагической смерти последнего 21 августа 1940 г.

Именно связь с Троцким способствовала неуспеху поэтической миссии Бретона: не удивившись «сюрреалистической революции», Мексика отвергала и «сюрреализм на службе революции».

Приезд главы сюрреализма был подготовлен и встречен рядом обстоятельных публикаций. В марте университетское издательство печатает объемную иллюстрированную статью Агустина Ласо – художника, жившего в Париже и непосредственно контактировавшего с сюрреалистами – в которой он представил широкую панораму «сверхреалистической» (sobrerrealista) деятельности, особое внимание уделив развитию живописи. Луис Кардоса-и-Арагон, лично знакомый с Бретоном, перепечатывает опубликованное в газете «El Nacional» в сентябре 1936 г. письмо, в котором он, в ответ на просьбу поэта, представил свое поэтическое видение Мексики: в предисловии гватемалец писал, что его пленяет в Бретоне «бесконечная любовь к свободе, неукротимый характер и глубоко укорененное, живое понимание того, что поэзия и революция суть синонимы», в лице главы сюрреализма он «приветствует революцию»[43]. В этом же ракурсе Бретона представляет мексиканский писатель, поэт и критик Хосе де Хесус Нуньес-и-Домингес, которому в декабре 1937 г., еще в Париже, поэт дал интервью (напечатано оно будет через месяц после его прибытия):

> Андре Бретон, человек своего времени, подняв стяг литературной революции, встал также под знамена революции социальной[44].

Первое появление поэта на публике состоялось 22 апреля, на открытии выставки Франсиско Гутьерреса – художника, которого некоторые мексиканские критики причисляли к сюрреалистам – в университетской художественной галерее. Бретон произносит из-

ящно закольцованную речь, начинающуюся со слов «изменить взгляд» (changer la vue) и заканчивающуюся скрытой цитатой из Рембо: «изменить жизнь» (changer la vie), – формулируя главные цели сюрреализма: заставить человеческую голову сорваться с якоря, удерживающего ее в мире готовых идей, и исполнить свое истинное предназначение – скользить «между миром внешним и миром внутренним, между объективным и субъективным, между образами ночи и дня»; преодолеть «принцип реальности» и утвердить господство над миром «принципа желания»; преобразовать мир так, чтобы «ясновидение» (voyance) совпало наконец с «видением» (vue)[45]. Любопытно, что анонимный автор появившейся через день в газете «El Universal» хроники утверждал, что теория сюрреализма стоила Бретону «нескольких тюремных заключений»[46].

13 мая состоялась первая и единственная из шести запланированных лекций Бретона в столичном университете. Текст лекции до нас не дошел, но из рецензий в мексиканской прессе мы знаем, что поэт говорил о «современных преобразованиях в искусстве», об авторах и текстах, подготовивших почву для сюрреализма. Следующим выступлением Бретона была речь, произнесенная 17 мая на по-сюрреалистически несообразном показе «Андалузского пса» (1929) в конференц-зале Дворца изящных искусств, так как помимо ленты Бунюэля и Дали зрителям был представлен ряд комедийных и документальных сюжетов[47]. Говоря о стремлении сюрреалистов «распространить Революцию на все сферы человеческой деятельности», Бретон сокрушался по поводу уступок, на которые пошел Бунюэль в угоду «партии» (то есть французской Ассоциации революционных писателей и художников – A.E.A.R.), согласившись показывать сокращенную версию вызвавшего скандал фильма «Золотой век» (1930) под новым заглавием, являвшимся цитатой из «Манифеста коммунистической партии»: «В ледяной воде эгоистического расчета». Таким образом, на взгляд Бретона, Бунюэль «отрекся»[48] от поэзии.

Вторая лекция была запланирована на 3 июня – перерыв в три недели объяснялся начавшимися в университете каникулами. Но в назначенный день зал оказался пуст: произошедшее объяснили Бретону тем, что о лекции не было дано никакого объявления. Та же ситуация повторилась еще четыре раза (6, 10, 13 и 17 июня): Бретон неизменно оказывался перед закрытыми дверями.

Тем временем в прессе начинают звучать голоса противников сюрреализма. Так, всего лишь через месяц после выхода в свет специального номера, посвященного Бретону (№ 27), с подборкой переводов ряда его текстов и антологией сюрреалистической поэзии, составленной Сесаром Моро, журнал «Letras de México» пу-

бликует статью «Сюрреализм равен нулю?» (№ 28, 1 июня 1938 г.), автор которой – философ Адольфо Менендес Самара – старательно выявляет противоречия сюрреалистической теории, проистекающие из желания соединить Гегеля и Маркса, идеализм и материализм, иррациональное с рациональным. При всей логичности анализа, допущенные Самара неточности свидетельствуют о том, что он располагал ненадежными источниками: несколько раз под видом первого манифеста сюрреализма он цитирует не бретоновский текст, а написанный почти одновременно с ним манифест Ивана Голля – соперника Бретона, стремившегося отстоять авторство эстетической концепции сюрреализма за собой; классическое «словарное» определение сюрреализма, хоть и заключено в кавычки, приводится не дословно; а фраза «Милое воображение, больше всего я люблю тебя за то, что ты ничего не прощаешь» отнесена ко второму манифесту.

Но главными недоброжелателями Бретона были, конечно же, коммунисты. Один из них – поэт Эфраин Уэрта – в двух рассказах-карикатурах вывел Бретона в образе страстного проповедника сюрреалистической теории Анри Клоца (Henri Kloz), набор согласных в фамилии которого наводил на мысль о Троцком. В первом номере коммунистической газеты «Ruta», в озаглавленной по-французски статье «Андре Бретон, скиталец, потерявший свои шаги» («André Breton, globe-trotter aux pas perdus») Аркелес Вела, в прошлом – поэт-эстридентист, представитель мексиканского авангарда, противопоставлял Бретона Арагону, категорически заявляя в конце:

> Бретон не мог повлиять на нашу эстетическую концепцию [...] Вы и иже с Вами, сеньор Бретон, не пройдете[49].

11 июня в газете «Novedades» выходит гневная статья Диего Риверы «Клерико-сталинизм против культуры и истины» («Clérigo-stalinismo versus cultura y verdad») с подзаголовком «Открытое письмо литераторам, людям науки и искусства Мексики, у которых еще осталось достоинство», в котором он обвинял университетское руководство в саботировании лекций Бретона в угоду сталинским организациям. Ривера приводил текст письма, в котором Французская коммунистическая партия от лица Рене Блека – секретаря Международной Ассоциации писателей в защиту культуры (A.I.E.) – предупреждала «своих мексиканских друзей» о неблагонадежности Бретона, называя его противником Народного фронта и «почитателем Троцкого»:

> Опасаясь возможных недоразумений, мы хотели поставить вас в известность об истинном положении Андре Бретона, который ни в

> коей мере не является выразителем революционного духа французской литературы[50].

Письмо также воспроизводится в эссе «Встреча с Троцким», однако придаточная часть процитированной фразы в нем опущена: по-видимому, поэт не хотел повторять брошенное в его адрес обвинение в не-революционности. Надо думать – продолжает Бретон – одной «рекомендации» было не достаточно, и в письме к генеральному секретарю Лиги революционных писателей и художников (L.E.A.R.) – мексиканскому аналогу французской A.E.A.R. – Луи Арагон просил «систематически саботировать»[51] любого рода его деятельность.

18 июня, в ответ Ривере, 36 представителей мексиканской интеллигенции, в том числе Хорхе Куэста, Руфино Тамайо, Фрида Кало, подписывают листовку в защиту Бретона, чья «художественная и в высшей степени революционная деятельность»[52] служит ориентиром поэтам во всем мире. В конце давалось объявление о лекциях, которые поэт прочитает во Дворце изящных искусств 21 и 25 июня. О содержании лекций мы, опять же, можем судить только по рецензиям и найденным в рукописях Бретона черновикам: один раз поэт планировал говорить о связи искусства и философии и прежде всего – о маркизе де Саде и Гегеле, другой – рассказать об изобретенных сюрреалистами средствах познания, таких как граттаж, деколлаж, декалькомания, фюмаж, и сюрреалистических играх («изысканный труп», игра в определения и др.). Последний раз Бретон выступит перед аудиторией, которую на этот раз будут составлять французы, в воскресенье 26 июня, по приглашению молодой Ассоциации Мексика-Франция: вначале поэт в продолжение своих лекций ответил на вопрос о степени подлинности произведений автоматического письма и объяснил, почему он считает, что искусство не может иметь своей целью революционную борьбу в течение длительного времени, а затем перешел к чтению вслух избранных им по случаю стихотворений сюрреалистов и их предшественников, которые должны были проиллюстрировать «преемственность» (filiation) современного искусства по отношению к искусству прошлого, «непрерывность лирического потока» в поэзии на французском языке:

> Во время двух прочитанных мной на этой неделе в Мехико лекций о сюрреализме я делал акцент на том, что искусство сегодняшнего дня должно быть способно обосновывать себя как логическое следствие искусства дня вчерашнего[53].

1 августа Бретон отплывает во Францию: несмотря на неблагоприятные внешние обстоятельства, подчеркивал он четырнадцать лет спустя в интервью Андре Парино, Мексика его нисколько не ра-

зочаровала. Свой мексиканский опыт поэт претворил в ряд статей и творческих проектов.

С 10 по 25 марта 1939 г. в галерее «Renou et Colle» Бретон организовывает тематическую выставку «Мексика» («Mexique»), на которой было представлено в общей сложности 144 экспоната: образцы народного творчества (ретаблос, сахарные калаверы, алтари мертвых, керамика, игрушки), памятники искусства доколумбовой эпохи, мексиканская живопись XVIII–XIX вв., 32 фотографии Мануэля Альвареса Браво (одна из них – «Девочка видит птиц» (Muchacha viendo pájaros, 1931) – вынесена на обложку) и 18 работ Фриды Кало. Предисловие к каталогу Бретон начинает с очередного признания в любви к Мексике: «Что сказать о том, что любишь, и как заставить его полюбить?»[54]. И снова ему на ум приходят строчки из «Озарений» Рембо: Мексика – «огромное тело» (immense corps), которое, скрываясь, не дает до себя дотронуться. Цитата взята из фрагмента «Заря», который, в свете осуществленного Бретоном сближения, может быть прочитан как история встречи европейца с Новым Светом и его первозданной природой, величественными индейскими и колониальными сооружениями (образы дворцов, города, колоколен, куполов). Мексика – «богиня», Мексика – «заря», занимающаяся во всех сферах человеческой деятельности:

> Ее рельеф, ее климат, ее флора, ее дух нарушают все те законы, которым мы подчинены в Европе[55].

Ядром выставки были картины Фриды Кало: не случайно художница сама приезжает в Париж в начале января[56], а посвященная ей в каталоге рубрика занимает срединное место[57]. В первом абзаце Бретон заявляет: ему не терпелось оказаться в Мексике, чтобы «*испытать*» (*éprouver* – курсив Бретона) свою концепцию «внутренней модели», проверить, устоит ли она в мексиканском «духовном климате»[58].

Бретона поразило то, что далекая от определявших деятельность его группы мотивов (иными словами, теории) Фрида Кало в своем творчестве достигла «зрелого сюрреализма». Среди всех увиденных им работ художницы он особенно выделял картину под названием «Что мне дала вода» (Lo que el agua me dio), так как она прекрасно иллюстрировала фразу, произнесенную когда-то Надей: «Я – мысль на поверхности воды в комнате без зеркал»[59]. В то же время похожая на изящную, как цапля, женскую глиняную статуэтку из Колимы, одетая как принцесса из легенд, завораживающая, как переливающееся в луче солнца перо, оброненное птицей кетцаль, Фрида для Бретона – выразительница Мексики, а потому в характеристике, ко-

торую он ей дает, проглядывает устойчивая двусоставность образа: Фрида находится

> в той точке пересечения линии политической (философской) и линии художественной, исходя из которой – *как мы бы того желали – они соединятся в едином революционном сознании, при том что движущие ими мотивы не перестанут сущностно различаться* (курсив Бретона. – *А.Г.*)[60].

Хотя в целом выставка не имела коммерческого успеха, Фрида Кало привлекла к себе внимание: Лувр приобретает ее автопортрет «Рамка» (El marco).

Фрида Кало. «Что мне дала вода» (1938)

Выставку в прямом смысле слова продолжает эссе «Воспоминание о Мексике» (Souvenir du Mexique), опубликованное в формате книжного вкладыша[61] в самом последнем номере журнала «Минотавр» (№12–13, май 1939 г.) – половину первой страницы эссе занимает та самая фотография Мануэля Альвареса Браво («Obrero

en huelga, asesinado», 1934 – взятое крупным планом окровавленное тело убитого во время забастовки рабочего), о которой Бретон говорит в конце предисловия: «Мануэль Альварес Браво достиг того, что Бодлер называл “вечным стилем”»[62].

Мануэль Альварес Браво.
«Забастовка. Убитый рабочий» (1934). Фотография открывает эссе Бретона «Воспоминание о Мексике» (1939)

Бретон высоко ценил талант Альвареса Браво, сумевшего объективизировать свое переживание Мексики, отказавшись от освоенного другими фотографами ракурса документальной «неожиданности» (surprise) – взгляда извне, взгляда иностранца. В эссе экфрастически представлено пять фотографий: «Лестница лестниц» (Escala de escalas, 1931–1932), «Посмертный портрет» (Retrato póstumo, 1934–1939), индейское кладбище с растущими на нем ромашками, «Дочь танцоров» (La hija de los danzantes, 1933), «Простыни (затмение)» (Sábanas (el eclipse), 1933) – объединенных мотивом двуединства жизни и смерти. Разрабатывая бесконечный спектр ощущений, открываемых этой антиномией, Альварес Браво как никто другой выражает магнетическую силу Мексики в ее полярных проявлениях. Глаз фотографа, по точному определению Иды Родригес Прамполини, обладает «сюрреалистической чувствительностью»[63] – надо думать, именно это имел в виду Бретон, говоря о «синтетическом реализме» его работ – примером чего могут служить «Оптическая парабола» (Parábola óptica, 1931), «Смеющиеся манекены»

(Maniquis riendo, 1930), «Отсутствующий портрет» (Retrato ausente, 1945–1946), «Воробей, конечно же» (Gorrión, claro, 1939), «Беседа возле статуи» (Plática junto a la estatua, 1933–1934), а также «Спящая честь» (La buena fama durmiendo, 1938), композиция которой была подсказана самим Бретоном.

Мануэль Альварес Браво. «Беседа возле статуи» (1933–1934)

Мануэль Альварес Браво. «Спящая честь» (1938)

Вспоминая о совершенных вместе с Диего Риверой экскурсиях и поездках, Бретон вновь говорит словами Рембо:

> Образ, который оставили во мне все эти места, сделался солнцем и плотью (см. одноименное стихотворение «Soleil et chair». – *А.Г.*), воображением и любовным сомнением – слитно[64].

Значительную часть эссе занимает описание удивительного «Дворца-лачуги» (Palais-Masure), или «дворца судьбы» (le palais de la fatalité) – заброшенного барочного здания, старая хозяйка которого велела, чтобы ее мертвое тело замуровали в одной из комнат – достойного, как замечает Жан-Кларанс Ламбер, занять почетное место в ряду других занимавших воображение Бретона сооружений, таких как идеальный дворец почтальона Шеваля и замок маркиза де Сада. Одна из обитательниц дома, заселенного нищими и сумасшедшими, – девушка лет шестнадцати-семнадцати в изорванном белом вечернем платье, улыбавшаяся «улыбкой, с которой начался мир»[65], – навсегда останется в памяти Бретона как воплощение самой красоты – необъяснимой, внезапной.

В Мексике после отъезда Бретона о сюрреализме не пишут и не говорят, однако, по словам мексиканского писателя и искусствоведа Хосе Рохаса Гарсидуэньяса, «некоторый рост»[66] запоздалых его проявлений все же наблюдается. Молчание будет нарушено V Международной выставкой сюрреализма, организованной в столице в 1940 г. перуанским поэтом Сесаром Моро и австрийским художником Вольфгангом Пааленом при заочном участии Бретона.

Открытие выставки состоялось 17 января в 22:00 в недавно организованной (1935) по инициативе Инес Амор Галерее Мексиканского искусства. С начала января по городу рассылались приглашения с обугленными краями. Гостей выставки ждали ясновидящие часы, аромат пятого измерения, радиоактивные рамы, а также Великий Сфинкс Ночи. Появление в 23:00 обещанного «сфинкса» – Исабель Марин в белой тунике и с огромной маской-бабочкой на голове, воплотившей в своем облике картину Паалена «Золотое руно», – особого впечатления не произвело: организаторы, по-видимому, хотели повторить жест Дали на сюрреалистической выставке в Лондоне в 1936 г., когда в день открытия на Трафальгарской площади английская художница Шейла Легдж предстала в образе «Женщины с цветочной головой», держа в одной руке муляж человеческой ноги, в другой – свиные ребра. Остаток вечера прошел в благопристойной буржуазной обстановке светского раута.

Рецензии и хроники, посвященные выставке, носили в основном отрицательный, сатирический характер. По свидетельству одного из участников, испанского художника и критика Рамона Гайа, из-за огромного числа собравшихся было практически невозможно раз-

глядеть висевшие на стенах картины, все казалось запыленным, ветхим, производило впечатление заваленного обломками пепелища:

> Эта выставка, как сказал кто-то, «слишком опоздала, чтобы быть настоящим, и слишком близко к нам подошла, чтобы быть историей». Одним словом, она для нас – стара[67].

Вольфганг Паален.
«Золотое руно» (1937)

По завершении выставки был издан двуязычный каталог с текстами на испанском и английском, но – что знаменательно – не на французском языке: Моро написал предисловие, а Паален в небольшой заметке извинялся за отсутствие сюрреалистических скульптур и объектов, которые не пропустили на европейских таможнях. 44 репродукциям в качестве эпиграфа была предпослана знаменитая заключительная фраза романа «Надя» (1928): «Красота будет СУДОРОЖНОЙ, или ее не будет вовсе»; художников-участников, руководствуясь неочевидным критерием, разделили на две категории: интернациональные (к ним были отнесены Диего Ривера и Фрида Кало) и мексиканские (среди них оказались Миро и Пикассо).

На рубеже 1941–1942 гг. начинается новый этап истории сюрреализма в Мексике, и связан он прежде всего с именем выдающегося поэта и эссеиста Октавио Паса. Когда Бретон приезжал в Мексику, Пасу было 24 года, и он жил воспоминаниями о проводившемся в Испании во время Гражданской войны Втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры (лето 1937), в работе которого он участвовал как один из представителей своей страны. Главным интеллектуальным ориентиром Паса в ту пору был Хорхе Куэста – философ и талантливый эссеист, один из представителей группы «Contemporáneos». Будучи лично знаком с Бретоном, Куэста хотел представить своего молодого друга мэтру, но поэт от этой возможности отказался, хотя к тому моменту он уже прочитал перевод V главы «Безумной любви», текст которой стал для него настоящим потрясением, «инициацией» в современную поэзию, по той причи-

не, что Бретон был троцкистом. Тем не менее, вспоминал в конце жизни Пас, в глубине души он симпатизировал Бретону и разделял его политические и моральные установки, манифест «За революционное независимое искусство», в отличие от многих своих друзей, он прочитал с энтузиазмом и тайком побывал на одной из бретоновских лекций. Обстоятельством, способствовавшим обращению Паса к сюрреализму, стала дружба с Виктором Сержем, благодаря которому он познакомился с Пере (оба эмигрируют в Мексику в 1941 г.) и открыл для себя Анри Мишо.

В декабре 1945 г. Пас приезжает в Париж в составе мексиканской дипломатической миссии. В скором времени при посредничестве Пере молодой поэт знакомится с Бретоном и начинает участвовать в деятельности группы, печататься в сюрреалистических журналах. Важным свидетельством духовной близости Паса к Бретону является признание, сделанное главой сюрреализма в интервью испанскому поэту и критику Хосе Мария Вальверде в 1950 г.: «Из всех поэтов, пишущих на испанском языке, глубже всего меня затрагивает Октавио Пас»[68].

В 1953 г., после 9 лет странствий по США, Европе и Востоку, Пас возвращается на родину другим поэтом:

> Если каждый год считать за месяц, то девять лет, что меня не было в Мексике, – это девять месяцев, проведенных в утробе времени. Годы в Сан-Франциско, Нью-Йорке и Париже выносили меня, как плод. Я родился во второй раз[69].

Знаменательно, что новый виток своей поэтической жизни Пас открывает книгой, в заглавие которой вынесен образ семени – метафора созревания.

«Семена для гимна» (Semillas para un himno, 1954) были встречены негативными рецензиями. Автор одной из них – А. Сильва Вильялобос, один из редакторов журнала «Метафора» – писал:

> Его поэзия не принадлежит нашей земле. Она заражена опытом других литератур. Пересаженные стили, которые мы не сможем растить как свои собственные[70].

Этим чужеродным в мексиканской литературе элементом был сюрреализм.

По свидетельству другого рецензента – поэта и критика Хосе Эмилио Пачеко, назвавшего книгу «вычурной» («las retorcidas Semillas»[71]), слово «сюрреализм» стало запретным. Возник миф «двух Пасов»: один Пас – талантливый молодой поэт 30-х и начала 40-х гг., автор посвященной республиканской Испании поэмы «Они

не пройдут!» (¡No pasarán!, 1936), стихотворения «Элегия товарищу, погибшему на арагонском фронте» (Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón), поэмы «Между камнем и цветком» (Entre la piedra y la flor, 1941), затрагивающей вопрос о бедственном положении крестьян на полуострове Юкатан; второй – поэт, которого испортила старая упадочная Европа, поэт, зараженный сюрреализмом, оскверняющий Аркадию мексиканской словесности, повторяющий революционные жесты тридцатилетней давности[72].

Журнал «Estaciones» (1956–1960, выходил ежеквартально, «в такт смене времен года»), возглавляемый поэтом Элиасом Нандино, начинает своеобразную кампанию против сюрреализма – заметим, что Нандино был одним из тех, кто подписал листовку в защиту Бретона 18 июня 1938 г. В первом номере (весна 1956 г.) в память о недавно ушедшем из жизни Сесаре Моро воспроизводится составленная им в том же 1938 г. и изданная как приложение майского номера журнала «Poesía» антология стихов французских сюрреалистов[73]: отдавая дань уважения искренней приверженности Моро сюрреализму, Нандино подчеркивает анахронизм публикации. Однако перспективу восприятия текстов задает опубликованное на первых страницах журнала эссе Сальвадора Эчаварриа «Пути современной поэзии» (Derroteros de la poesía contemporánea), в котором сюрреализму дается нелестная оценка: «чудовище», «выродок», «черная смерть», «апофеоз бессмыслицы», «крушение в водах ничто»[74]. Сюрреализм становится сквозной темой третьего номера (осень 1956 г.): ему посвящены 4 эссе – «Заметки о сюрреализме» (Notas sobre el surrealismo) Сальвадора Рейеса Невареса, «Сюрреализм и вавилонизм» (Surrealismo y babelismo) Эчаварриа, «После сюрреализма... что?» (Después del surrealismo...¿qué?) Нандино и «Диагноз одного предательства» (Diagnóstico de una traición) Саласара Мальена – а также объемное приложение, включающее в себя разделы «Интерпретации», «Проза», «Поэзия» и «Живопись», с репродукциями картин Шагала, де Кирико, Кандинского, Макса Эрнста, Хуана Миро, Ива Танги и Сальвадора Дали. Нандино предпослал собранному материалу следующие слова:

> Прошло уже много больше 20 лет с тех пор, как сюрреализм скончался, но... душа его покоится с миром или же нашла другие пути?... Как бы там ни было, в данном приложении представлена небольшая подборка сюрреалистических «ПРОИЗВЕДЕНИЙ», для того чтобы не знакомые с сюрреализмом знали, чем он был, а те, кто, будучи с сюрреализмом знакомы, все равно его копируют, осознали, чему они подражают; потому что, хотим мы того или нет, всякий, кто в наши дни практикует сюрреализм, является ретроградом[75].

Поскольку проблема синхронизации с европейской современностью в Мексике стояла очень остро, характерно, что от десятилетия к десятилетию сюрреализм критикуют прежде всего за устарелость.

На этом фоне важным событием стала лекция о сюрреализме, прочитанная Пасом в 1954 г. во Дворце Изящных искусств в рамках цикла «Главные вопросы современности» (Los grandes temas de nuestro tiempo), на которую пришло свыше 500 человек – очень значительная для Мексики цифра, отмечал поэт в письме от 10 февраля 1955 г. к своему французскому переводчику Жану-Кларансу Ламберу[76]. Текст лекции был впоследствии опубликован в составе сборника эссе «Груши с вяза» (Las peras del olmo, 1957), в заглавии которого обыгрывается значение фразеологизма «pedir peras al olmo» – «требовать невозможного» (буквально: «просить груш у вяза»). Извлеченная из оборота номинативная конструкция, формально приближающаяся к сюрреалистической метафоре, напоминает заглавия тех поэтических и эссеистических книг Бретона, в которых два существительных соединяются предлогом «de»: «Point du jour» (буквально – «точка дня», то есть рассвет), «L'Air de l'eau» («воздух воды»), «La Clé des champs» («ключ к полям»). Сюрреалистической верой в способность человека преодолевать границы обыденного и противостоять внешней необходимости с помощью поэтического воображения и подавляемых сил бессознательного проникнуто определение, которое Пас дает в предисловии: «Человек – вяз, всегда порождающий невероятные груши»[77]. Так началась реабилитация романтической культуры, крайним выражением которой являлся сюрреализм: знаменательно, что в том же 1954 г. Марио Монтефорте Толедо переводит на испанский язык книгу Альбера Бегена «Романтическая душа и греза: эссе о немецком романтизме и французской поэзии» (1937), которую Бретон упоминал в своем интервью газете «Ноу» в мае 1938 г.

Пачеко встретил сборник положительной рецензией: к числу достоинств книги он относит укорененность Паса в мексиканской культуре, ясность изложения, делающую его одним из лучших мексиканских прозаиков, однако обращает внимание на то, что, когда речь заходит о сюрреализме, текст наводняют философские термины, избыточные обороты и аллюзии, вследствие чего читатель не получает желаемого объяснения явления. Пачеко противопоставляет таких поэтов, как Бретон и Арагон, которые вне сюрреализма не состоялись бы, поэтам вроде Поля Элюара и Паса, на которых сюрреализм оказал негативное воздействие.

Отношение к Пасу меняется после выхода в свет в сентябре 1957 г. поэмы «Камень солнца» (Piedra de Sol), свидетельство чему – публика-

ция в 1958 г. в журнале «Estaciones» (№9) стихотворения «Маски зари» (Máscaras del alba), насыщенного иррациональными образами.

Подводя итог, можно сказать, что между мексиканскими писателями и французскими сюрреалистами не было интенсивного культурного обмена, несмотря на множество непосредственных контактов. Сюрреализм не был ассимилирован, с одной стороны, в силу свойственной мексиканскому характеру замкнутости, с другой стороны, из-за обострившихся после Революции националистических настроений, но также по причине «отставания часов Латинской Америки» от времени Старого Света: мексиканские писатели еще не прошли все те этапы развития эстетической и философской мысли, что подготовили почву для сюрреализма в Европе. Роль Мексики в истории сюрреалистической революции хорошо передает метафора «зеркала-магнита»[78] из стихотворения «Спиральная поэма» (Poema circulatorio), написанного Пасом специально для выставки сюрреализма, организованной нью-йоркским Музеем современного искусства в Мехико в 1973 г.: Мексика притягивала сюрреалистов, давала им возможность узнать свои черты в ее облике, но не признавала в «отражении» своего «лица».

Примечания

[1] «Для того чтобы Америка была открыта, Колумб должен был отправиться в плавание с командой безумцев. И посмотрите, как это безумие воплотилось, как долго оно существует». Андре Бретон. «Манифест сюрреализма». (Пер. с франц. мой. – *А.Г.*) (*Breton A.* Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1988. P. 313).

[2] *Гирин Ю.Н.* Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С.500. Метафору «исхода» по отношению к эмиграции европейцев в Мексику также использовал Луис Марио Шнайдер.

[3] *Breton A.* La Clé des champs. P.: Les Éditions du Sagittaire, 1953. P. 30.

[4] *Breton A.* Œuvres complètes. T.III. P.: Gallimard, 1999. P. 952. Здесь и далее перевод всех цитат наш – *А.Г.*

[5] *Béhar H.* Le Méxique revisité // Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. № XIX "Méxique, miroir magnétique". P.16.

[6] Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. P. 40. Из интервью Бретона Хосе де Х. Нуньес-и-Домингесу (декабрь 1937 г.).

[7] *Breton A.* La Clé des champs. P. 29.

[8] Статья была впоследствии включена в сборник «Ключ к полям» (1953).

[9] Над его изображением работал Макс Эрнст.

[10] Цит. по: *Schneider L.M.* México y el surrealismo (1925–1950). México: Arte y Libros, 1978. P. 5.
[11] Среди работ Миомандра отметим перевод «Легенд Гватемалы» Мигеля Анхеля Астуриаса, за который он был удостоен в 1931 г. премии Силья Монсегюр (Sylla Monsegur). Предисловием к изданию стало восторженное письмо Поля Валери переводчику.
[12] *Breton A.* Œuvres complètes. T.II. P.: Gallimard, 1992. P. 1553.
[13] Цит. по: *Schneider L.M.* México y el surrealismo. P. 16.
[14] Ср. саркастическую игру с приставкой в рецензии на «Андалузского пса»: «…la mitológica, sobrerrealista, suprarrealista, superrealista, subrrealista y surrealista invención de Dalí». (Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. P. 95.)
[15] *Torre G. de.* Historia de las literaturas de vanguardia. T.2. Madrid: Guadarrama, 1971. P. 15–16.
[16] *Bradu F.* André Breton en México. P. 189.
[17] *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 320.
[18] *Artaud A.* Œuvres complètes. T.V. P.: Gallimard, 1964. P. 286–287.
[19] Тексты Арто переводили Хосе Феррель (автор перевода «Поры в аду» Рембо), Самуэль Рамос, Луис Кардоса-и-Арагон, Хосе Горостиса. (*Artaud A.* Œuvres complètes. T.V.. P. 365–366).
[20] *Artaud A.* Œuvres complètes. T.VIII. P.: Gallimard, 1971. P. 363.
[21] *Artaud A.* Œuvres complètes. T.IV. P.: Gallimard, 1964. P. 151.
[22] См. письма Арто к Жану Полану и Андре Ролану де Реневиллю от 22 января 1933 г. (*Artaud A.* Œuvres complètes. T.V. P. 197–200).
[23] *Artaud A.* Œuvres complètes. T.VIII. P.359.
[24] *Artaud A.* México // Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. P. 52–53.
[25] Ibid. P. 66–72.
[26] *Schneider L.M.* México y el surrealismo. P. 105–106.
[27] *Breton A.* Œuvres complètes. T.III. P. 951.
[28] *Breton A., Valle R.H.* Diálogo con André Breton // Revista de la Universidad de México. 1938 (junio). № 29. T. V. P. 6.
[29] «Le Mexique vers lequel je pars».
[30] Цит. по: *Breton A.* Œuvres complètes. T.II. P. 1834.
[31] «Я, в самом деле, со всею искренностью, обязался вернуть его к первоначальному его состоянию, когда сыном Солнца он был – и мы вместе бродили, подкрепляясь пещерным вином и сухарями дорог, в то время как я торопился найти место и формулу» (Рембо А. Стихи. М.: Наука, 1982. С. 127. Тире добавлено нами – *А.Г.*)
[32] *Breton A., Valle R.H.* Diálogo con André Breton. P. 6.
[33] *Breton A.* Œuvres complètes. T.II. P. 1207.
[34] *Breton A., Valle R.H.* Diálogo con André Breton. P. 6–7.
[35] Приезд в Мексику Троцкого лоббировал Диего Ривера: в ноябре 1936 г. художник обратился к президенту Ласаро Карденасу с просьбой предоставить Троцкому политическое убежище и выразил готовность поселить его в своем доме. Троцкий прибывает в Мексику 9 января 1937 г.

[36] «Visite à Léon Trotsky» – эссе входит в сборник «Ключ к полям», за исключением одного фрагмента.
[37] *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. С. 127–128.
[38] Цит. по: Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 481.
[39] *Breton A.* La Clé des champs. P. 40, 41.
[40] Ibid. P. 39.
[41] Ibid. P. 52.
[42] Сохранилась первая редакция манифеста, сочиненная единолично Бретоном по поручению Троцкого. Примечательно, что Бретон писал ее зелеными чернилами.
[43] Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. P. 36.
[44] Ibid. P. 40.
[45] *Breton A.* Œuvres complètes. T.II. P. 1260–1262.
[46] Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. P. 72.
[47] Согласно Луису Марио Шнайдеру, на вечере было показано два документальных фильма (один – о Выставке сюрреализма, другой – о национализации нефтяной промышленности), а также «На плечо!» – комедия о Первой мировой войне с Чарли Чаплином в главной роли. В изложении Фабьен Брадю программа принимает иной вид: «Мексиканские путешествия: Таско и Акапулько», цветной фильм Рафаэля Гарсиа, анимационный фильм с Микки Маусом, комедия «Будь моим королем» с Люпино Лейном в главной роли и документальный фильм «Малярия». В завершение же вечера Лупе Медина, подруга одного из инициаторов показа – художника Эмилио Амеро – исполнила три песни. Хотя ни один из исследователей не дает ссылок на источники, версия Шнайдера представляется более правдоподобной, так как ее частично подтверждает рецензия Эфраина Уэрты в газете «El Nacional».
[48] *Breton A.* Œuvres complètes. T. II. P. 1265, 1266.
[49] Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. P. 117.
[50] *Rivera D.* Clérigo-stalinismo versus cultura y verdad // Novedades. México, 1938 (11 de junio). P. 7.
[51] *Breton A.* La Clé des champs. P. 46.
[52] Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. P. 127.
[53] *Breton A.* Œuvres complètes. T. II. P.1 281.
[54] Ibid. P. 1232.
[55] Ibid. P. 1233.
[56] Фрида была крайне возмущена непрактичностью и неорганизованностью Бретона: с ее слов, провести картины через таможню и найти галерею ей помог Марсель Дюшан. Ей также пришлось одолжить Бретону деньги на реставрацию старых картин.
[57] «Мексиканская живопись XVIII–XIX вв.», «Предметы народного творчества», «Фрида Кало де Ривера» «Доколумбово искусство», «Фотографии Мануэля Альвареса Браво». Эссе о Фриде Кало было впоследствии включено в книгу «Сюрреализм и живопись» (Le Surréalisme et la peinture).
[58] *Breton A.* Le Surréalisme et la peinture. P.: Gallimard, 1965. P. 141.
[59] Ibid. P. 144.

[60] Ibid. P. 144.
[61] Рисунок внутренней обложки выполнил Диего Ривера (на лицевой стороне изображена перевернутая голова Минотавра среди скелетов в кольце стен каменной кладки), текст сопровождают фотографии Мануэля Альвареса Браво, Рауля Юбака, Фрица Баха.
[62] *Breton A.* Œuvres complètes. T. II. P. 1237.
[63] *Rodríguez Prampolini I.* El surrealismo y el arte fantástico de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. P. 59.
[64] *Breton A.* Œuvres complètes. T. III. P. 951.
[65] *Breton A.* La Clé des champs. P. 34.
[66] Цит. по: *Bradu F.* André Breton en México. P. 204.
[67] Цит. по: *Rodríguez Prampolini I.* El surrealismo y el arte fantástico de México. P. 55.
[68] *Breton A.* Entretiens (1913–1952). P.: Gallimard, 1973. P. 291.
[69] *Paz O.* Obras completas. T.15. Miscelánea III. Entrevistas / Ed. del autor. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. P. 341.
[70] Metáfora. №2 (mayo-junio 1955). Цит. по: *Mendiola V.M.* El surrealismo de «Piedra de Sol», entre peras y manzanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. P. 38.
[71] *Pacheco J.E.* Octavio Paz. «Las peras del olmo» // Estaciones. México, 1957. Año 2, № 7 (otoño). P. 360.
[72] *Pacheco J.E.* Descripción de «Piedra de Sol» // Lecturas de «Piedra de Sol» / Ed. de Hugo J. Verani. México: Fondo de Cultura Économica, 2007. P. 51.
[73] *Schneider L.M.* México y el surrealismo. P. 232.
[74] *Echavarría S.* Derroteros de la poesía contemporánea // Estaciones. México, 1956. Año 1, № 1 (primavera). P. 20–26.
[75] Suplemento con estudio y antología del surrealismo // Estaciones. México, 1956. Año 1, № 3 (otoño). P. 406.
[76] *Paz O.* Jardines errantes: Cartas a J.C. Lambert (1952–1992). Barcelona: Seix Barral, 2008. P. 73.
[77] *Paz O.* Las peras del olmo. México: Imprenta universitaria, 1957. P. V.
[78] *Paz O.* Obras completas. T.12. Obra poética II (1969–1998). México: FCE; Círculo de lectores, 2004. P. 55.

Е.В. Огнева

Параллельным курсом: «Весна священная» Алехо Карпентьера и кубинский «Роман о революции»

Кубинский «роман о революции» – литературное явление, которому уже больше полувека. Возникшее на Кубе в начале 60-х годов XX в., оно изначально ассоциировалось с литературой победившей революции, ее освещением и осмыслением. Впрочем, сразу же стала очевидной преемственность новой кубинской прозы с так называемым «романом о городской герилье», традиции которого были живы не только на Кубе, но и в Латинской Америке в целом.

Это вполне естественно, если учесть, что «дореволюционной» Кубе выпало пережить времена двух диктатур – эпоху Херардо Мачадо в 1920–1930 гг. и режим Фульхенсио Батисты в 1950-е. Антимачадистскую оппозицию тогда представляли две террористические группировки, АВС и Студенческий Директорат, деятельность которых привлекла внимание писателей во времена Батисты: сравнительно недавнее прошлое освещало своим опытом кровавое предгрозовое десятилетие. Писатели ищут и находят переклички, общие закономерности, характерные для двух периодов кубинской истории, единый «импульс неповиновения», что становится связующим звеном между двумя поколениями кубинцев.

Первым произведением, открывающим цикл «романов о кубинской революции», стало “Палящее солнце” Умберто Ареналя, написанное в Нью-Йорке в 1958 году и опубликованное там в 1959 г.», – , пишет кубинский литературовед Рохелио Родригес Коронель[1].

В основе сюжета этого романа лежит происшествие, всколыхнувшее жизнь острова 18 декабря 1957 г., когда по инициативе гаванской герильи был похищен знаменитый аргентинский спортсмен Хуан Фанхио. Документальная основа книги в целом сохранена, но похищенный спортсмен у Ареналя превращается в чемпиона по боксу по имени Кид Мехико, чьё выступление на Кубе может быть выгодно диктатору...Вторым романом этой ранней серии исследователи единодушно называют «Бертильон 166» Хосе Солера Пуига (1959).

Историк кубинской литературы Хосе Антонио Портуондо называет его «пронзительным» свидетельством, отразившим «опыт ре-

---

© 2018 Елена Владимировна Огнева. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 17-04-00073-ОГН «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

волюционного свершения»[2]. Речь опять идет о городской герилье, о группе молодых подпольщиков из Сантьяго де Куба. Но если «почти детектив» «Палящее солнце» привлек читателей увлекательным сюжетом и узнаваемыми реалиями, то «Бертильон 166» стал романом, на страницах которого развивается и любовная история. Риск, опасность, общие идеалы сближают героев Солера Пуига – Роландо и Ракель. Так, не успев заявить о себе, молодой кубинский «роман о революции» обозначил свою установку на «расширение территории» жанра.

Однако художественные достоинства молодой прозы оставались ещё весьма невысокими. О бледности характеров, излишней публицистичности, неразработанности сюжета и неровностях стиля романов и повестей этого периода единодушно пишут критики и литературоведы[3]. Актуальность темы и недвусмысленная ангажированность сами по себе ещё не обеспечивали то качество литературы, которое сделало бы художественное воплощение новой действительности общеинтересным – в универсальном масштабе.

Кубинский «роман о революции», строго говоря, вовсе не обязательно должен был быть посвящен именно революционным событиям 1959 г. или предшествующей им борьбе «барбудос» Фиделя Кастро, штурму казарм Монкада, городской герилье или группам партизан в Сьерре Маэстра. Однако «правила игры» были обозначены достаточно четко, их лапидарно сформулировал сам Фидель Кастро в своем знаменитом обращении к интеллигенции. Отвечая на вопросы деятелей культуры о правах и творческой свободе художника, он провозгласил: у тех, кто «в революции[2] они не ограничены, у тех, кто «против революции – никаких прав».

Так была сформирована идеологическая платформа новой литературы, и, одновременно, были обозначены ее весьма широкие жанровые и тематические границы, признавались права творца на художественный эксперимент, обновление повествовательной техники и структуры.

Таким образом, в обойму кубинского «романа о революции» попадают и «Бесплодная земля» Доры Алонсо («Tierra inerme», 1961) – история притеснений и эксплуатации крестьян в последние годы накануне революции, и «Воспоминание об отсталости» Эдмундо Десноэса («Memorias de subdesarrollo», 1965) – роман о поисках «буржуазным интеллигентом», индивидуалистом, сформировавшимся как личность в совершенно другую эпоху, своего места в новой действительности, и роман Дауры Олемы «Учительница-волонтер» («Maestra voluntaria», 1962) о кампании по ликвидации безграмотности, и «Последняя женщина и близкий бой» Мануэля Кофиньо Лопеса («La última mujer y el próximo combate», 1971), который традиционно сравнивают с «Поднятой целиной» Шолохова...

Причем если в связи с творчеством Кофиньо Лопеса говорят о своеобразной «пересадке» социалистического реализма на кубинскую почву, то произведение Десноэса – экзистенциалистский роман, явственно «связанный с сартровской традицией»[4].

Заметное влияние идей Ж.-П. Сартра на кубинских писателей в начале 60-х отмечает Р. Родригес Коронель, рассказывая о том, как французский писатель посетил революционную Кубу в 1960 году, встречался с литераторами, читал лекции. «Французских экзистенциалистов читали запоем, так как их творчество призывало человека к действию, а литературу – к ангажированности», – пишет Граси-элла Поголотти[5].

Одним словом, учителей и художественных моделей для создания новой литературы было множество: и советская проза первых послеоктябрьских десятилетий, и роман о городской герилье, и литература французского экзистенциализма, и «новый латиноамериканский роман» (несомненной удачей станет роман Хосе Солера Пуига «Спящий хлеб» («El pan dormido», 1975), где элементы магического реализма органично войдут в художественную ткань повествования).

При всем многообразии стилей, жанров и сюжетов литературы этого первого послереволюционного десятилетия, стремившегося оставить «моментальный снимок» эпохи, можно выявить некий общий знаменатель, который позволяет говорить о сложившемся культурном явлении. Ключевыми словами литературоведов, описывавших его, становятся «эйфория», «энтузиазм», «сопричастность», «преодоление отчуждения». Речь идет о писателях, вступивших в литературу в годы правления Батисты и даже ранее, и о тех, чей творческий путь – да и взрослая жизнь вообще – начинается в год свержения одиозной диктатуры. Таким образом, слишком дробный принцип периодизации кубинского «романа о революции» в соответствии с годами рождения авторов, «по поколениям», представляется малопродуктивным, – если только, конечно, не использовать понятие «поколение» в более широком смысле, как это делает исследовательница из Израиля Эмилия Юльзари. Она проводит водораздел между теми, кто застал и пережил непосредственно революционные события и оказался восприимчивым к революционной романтике 1960-х, – и теми, кто «унаследовал» пафос победившей революции, по инерции ее мифологизируя.

В 1970–71 годы кубинский «роман о революции» переживает ощутимые метаморфозы. «Дело Падильи» – история репрессий и публичной проработки, когда собратья по перу требовали и добились публичного покаяния опального поэта в 1971 г., стало лишь верхушкой айсберга, обозначившего глубинные сдвиги в культурной политике страны и размежевание в стане интеллигенции. Писа-

тели, выступившие против цензуры и ограничений творческой свободы, покидали Кубу. Кубинский «роман о революции» продолжил свое существование за рубежом, но уже, по мнению Э. Юльзари, как «демифологизирующая литература».

Течение как бы раздваивается: на Кубе писатели тоже не перестают работать, продолжая сложившуюся на родине традицию и модифицируя её. В 1970-е гг. еще весьма активно поколение писателей, вступивших в жизнь в первые годы Революции и «воспитанное в атмосфере её утопических императивов», – пишет кубинский культуролог Хорхе Форнет[6]. И это десятилетие, по мнению Х. Форнета, ещё не распрощалось «с волшебной мечтой о революции общеконтинентального масштаба»[7].

Два первых десятилетия «романа о революции» продемонстрировали возможности жанра, вывели на орбиту кубинской литературы множество новых имен; произведения кубинцев переводились на десятки языков мира – но среди них не было ни одного, способного сравниться с образцами нашумевшего «нового латиноамериканского романа». Такой книги на родине ждали от великого соотечественника – Алехо Карпентьера.

Возможно, никакой «апелляции к авторитетам» в прямом смысле и не было, не было и грозного вопрошания сверху: «С кем вы, мастера культуры?» Зато вопросы «снизу», от читателей, студентов, журналистов точно были. Их постоянно на протяжении двух десятилетий задавали вернувшемуся на родину после победы революции Карпентьеру, живому кубинскому классику. Когда он, наконец, напишет свой «роман о кубинской революции»? Сможет ли он использовать для этого опыт своей жизни, опыт антимачадистской борьбы, тюремного заключения в 1920-е гг., когда по приказу диктатора он был наказан за участие в «минористском» движении?

То, что от маститого автора философских романов об эпохе Великой Французской революции, от создателя теории латиноамериканской «чудесной реальности» ждали современного романа из кубинской жизни, не так уж странно, как может показаться на первый взгляд.

Дело в том, что «пилигрим, вернувшийся домой» (так окрестил Карпентьера после его возвращения на Кубу известный исследователь его творчества Р. Гонсалес Эчеварриа[8]) воспринимался на родине как один из провозвестников «романа о революции. В его небольшой повести «Погоня» (1955), действительно, речь шла о терроре, о предавшем своих сотоварищей заговорщике, которого пуля мстителей настигает в концертном зале. Писатель рассказывал, что однажды сам стал свидетелем похожей расправы, и такая «гибель всерьез» в помещении театра, напомнившая ему очередное «сближение удаленных реальностей» Андре Бретона, в который раз под-

сказало ему: в Латинской Америке сюрреалистическое даже слишком реально!. Однако «Погоня» задумывалась не как произведение о герилье; таковым оно может считаться лишь с натяжкой, по чисто формальному признаку. Включенная позднее автором в расширенное переиздание сборника «Война времени» («La guerra del tiempo», 1958), повесть стала очередным эстетическим экспериментом.

Задача писателя – «вписать» пограничную ситуацию, смятенное сознание беглеца в музыкальный фон, в те ровно 46 минут, что длится симфония Бетховена. «Погоня» написана в сонатной форме, и музыка в ней становится тем просветляющим началом, что звучит в трагическом споре о человеке и его ценностях. Однако в 50-е годы повесть была прочитана в соответствии с вызовами предреволюционной эпохи, и, возможно, этим объясняется критическая ее оценка, данная Николасом Гильеном, который не увидел в «Погоне» всей полноты «здесь и сейчас» кубинской действительности.

А вот десятилетие спустя, зачисленная задним числом в ряд, формирующий предысторию кубинского «романа о революции», эта повесть стала восприниматься на родине Карпентьера как своего рода увертюра к большому и актуальному литературному произведению.

Тем более что в 1962 г. Карпентьер завершает работу над масштабным романом «Век Просвещения» («El Siglo de las Luces»). История молодых кубинцев, жизнь которых навсегда изменили идеи Великой Французской революции, и открытый финал, и крылатые слова героини: «Надо же что-то делать!» были восприняты кубинскими читателями как нечто вроде пролога к тому, что произошло на Острове Свободы в 1959 г. Так что «Погоня» и «Век Просвещения» обретают в новой национальной действительности специфический контекст, сыграв роль фундамента, на котором должен быть возведен роман о кубинской революции. Однако Карпентьер не спешил браться за подобный роман. В 1974 г. он не использует для этого шанс, предоставленный коллективной инициативой мастеров «нового латиноамериканского романа». Когда Габриэль Гарсиа Маркес, Аугусто Роа Бастос, Хулио Кортасар и Карлос Фуэнтес задумывают осуществить общий замысел, написав роман каждый о «своем» национальном диктаторе, Алехо Карпентьер с энтузиазмом возьмется за дело. Но вместо ожидаемого произведения о Херардо Мачадо или Фульхенсио Батисте он создаст «Превратности метода» («El Recurso del metodo») – «латиноамериканскую пикареску», обобщенный образ диктатора-плута, и новую страницу в истории болезни Латинской Америки – виоленсии... А меньше чем через год – замечательный «Концерт барокко» («El concierto barroco»), повесть-фантасмагорию о путешествии в Старый Свет сквозь века... И кубинская тема в обоих произведениях будет затронута лишь вскользь.

Однако работа в этом направлении все велась. В 1960-е гг. на родине писатель живет очень полной и напряженной жизнью: преподает, руководит издательством, пишет статьи и эссе, ездит с лекциями за рубеж, организует писательские встречи и круглые столы по вопросам культуры – и пробует силы в непривычном для себя жанре. Все чаще в интервью звучит название новой книги, причем название «говорящее» – «Год 1959-й». Карпентьер объясняет, что в романе будет 12 глав, по числу месяцев «революционного года». Он искренне попытается вписаться в контекст «романа о революции», создать что-то подобное тому, что получилось у Солера Пуига, Лисандро Отеро – автора романа «Так было» («La situación», 1963), – словом, запечатлеть стук хронометра первого года революции, дать 12 моментальных снимков новой эпохи. Через некоторое время он объявит даже о работе над целой трилогией о революции, первым томом которой и должен стать «Год 1959-й». Забегая вперед, скажем, что работа над обещанной книгой растянется почти на 18 лет, и за это время писатель очень, очень далеко уйдет от первоначального замысла. Долгожданный роман выйдет только в 1978 г. и будет называться «Весна Священная» («La Consagración de la Primavera»).

Небольшой отрывок под рабочим названием «Год 1959-й» был опубликован в журнале «Casa de las Americas» уже в 1964 г., а в 1967-м заговорили о скором завершении работы, однако в 1970-м мексиканское издательство «Siglo XXI», с которым был заключен договор, заявило, что ранее анонсированное издание откладывается на неопределенный срок. Победоносный январь 1959-го герой отрывка, кубинец, встречает в аэропорту Каракаса, в ожидании рейса на Гавану – домой. Именно оттуда прилетел в мае 1959-го на родину сам Карпентьер, проведя в Венесуэле 14 лет.

Пронизанный предощущением рождающейся на глазах новой действительности отрывок в таком виде в конечный вариант романа не войдет; герой «Весны Священной» возвратится в Гавану из Венесуэлы в октябре, когда накал страстей первых часов революции немного утихнет, но сравнение Каракаса и шумной, космополитичной Гаваны – этакого современного Вавилона – останется. Как знать, может быть, соотечественник Карпентьера Лисандро Отеро, создавая продолжение своей революционной трилогии, начало которой, как уже говорилось, было положено романом «Так было», использовал карпентьеровский образ из отрывка «Год 1959-й». Его роман «Такой же город» («En la ciudad semejante», 1970) именно так и начинается: «Пал, пал Вавилон...». «Город-блудница», разбогатевший на «крови пророков и всех убитых», апокалиптические картины и картины обновления старой Гаваны – все эти образы и ассоциации, скорее всего, не столько заимствовались, сколько «носились в воздухе»...

В 1965 году в журнале «Bohemia» появился фрагмент обещанной трилогии –«Серебряные гости». В нем пространство Гаваны-Вавилона первых недель после революции сузилось. Теперь это полутемные комнаты аристократического особняка, хозяева которого чувствуют себя на осадном положении, опасаются национализации картин и старинной мебели, ужинают вдвоем за огромным столом на двадцать персон и смотрят на свое отражение в коллекционном столовом серебре – люди уходящей эпохи, последыши, уже даже «не каменные, а серебряные гости»...

Карпентьер чутко улавливает изменения, обновление жанра «романа о революции». В середине 1960-х гг. появляется новый тип героя – человек, выбравший «остановившееся время», стремящийся любой ценой сохранить свой дореволюционный мир, в страхе перед возможным насилием и переменами окопавшийся в своей «крепости». Появляется так называемый роман о времени или рассказ о времени: «Статуи в траве» («Estátuas en la hierba»,1963) А. Бенитеса Рохо, «Время прошло» («Pasado el tiempo», 1965) У. Ареналя, «Дом на осадном положении» («La casa sitiada», 1964) С. Леанте, «Тени на белой стене» («En la cal de las paredes», 1971) Г. Эгурена и др. Персонажи этих романов живут в своем собственном временно́м измерении, «параллельном» времени молодого государства. Такое существование оборачивается для них застоем, саморазрушением. «Остров вне времени» размывается изнутри, утопия нежизнеспособна. Персонажам остается либо вернуться в «большой мир», как это делает героиня «Статуй в траве», либо умереть в одиночестве («Тени на белой стене»). В противном случае их ожидает безумие («Дом на осадном положении»).

Однако «идя в ногу» с кубинской прозой этих лет, Карпентьер решает свою художественную задачу принципиально иным способом. Вместо развернутых политических деклараций читателя ждет... описание картин! Коллекция, сохранность которой беспокоит хозяйку особняка, по Карпентьеру, говорит о духовных ценностях и жизненных устремлениях креольской аристократии больше, чем боязнь национализации. И дело не в том, что картины «несовременные» – нет, это прекрасная академическая испанская живопись: Сулоага, Соролья. Историк искусства, эрудит, Карпентьер вдохновенно описывает перспективу и краски, позы рыбаков, мах, танцовщиц и тореадоров, да и саму атмосферу, созданную авторами полотен. Но перечисление имен и тем, со скрытой иронией «нанизанных» писателем, помогает читателю уловить развернутую метафору неподлинности, необоснованных претензий на преемственность «серебряных гостей» и их испанских и французских предков.

Сегодня фрагмент «Серебряные гости» существует как самостоятельный текст, и служит исследователям для изучения «языка картин» в творчестве Карпентьера. Но в 1965-м фрагмент явственно вписывался в контекст «романа о революции»» и именно в этом качестве уже 66-страничный текст заинтересовал никарагуанское издательство «Sandino», выпустившее его отдельным изданием. Оно вышло в 1972 г. без согласия писателя, как утверждает Симор Ментон, американский исследователь кубинского «романа о революции». Куба, не подписавшая в те годы международную конвенцию об авторском праве, нередко сталкивалась с подобным «пиратским» использованием изданий своих писателей. Карпентьер возражал бы, так как в это время замысел «большого романа» претерпел существенные изменения. Разрозненные элементы текста будут включены в конечный вариант романа, но в новом контексте обретут иное звучание.

К 1967 году с идеей трилогии было покончено. Теперь, судя по интервью, речь шла об одном большом романе – или о двух, готовящихся параллельно (такой тип работы вообще был излюбленным у Карпентьера, зачастую одновременно колдовавшим над эссе, рассказом и романом, – отсюда сквозные ассоциации и переклички, заставляющие призадуматься исследователей его творчества).

Первый замысел связан с продолжением работы над материалом, ранее предназначавшимся для трилогии. Он обогатился интереснейшим сюжетом, который подарила Карпентьеру Куба. Писателя всегда интересовали истории людей, переселившихся на Кубу из Старого Света, эмигрантов разных поколений. Особенно эмигрантов из России, нашедших на острове вторую родину – таких, как его собственная мать. Она покинула Россию в последние годы XIX в., училась в Швейцарии и поселилась с мужем-французом на Кубе в 1902 г. Настороженно встретившая Октябрьскую революцию, впоследствии она увлеченно переводила рассказы советских писателей, в годы Второй мировой войны была участницей французского Сопротивления, а в старости преподавала русский молодым кубинским революционерам. Карпентьера завораживала мысль о «траектории судьбы», несущей человека, «песчинку истории», от революции к революции, с континента на континент.

И вот он узнает еще одну подобную историю жизни, которую хочет положить в основу нового «большого романа». Заглавие его, говорит писатель, будет «Русская из Баракоа». Так называют живую кубинскую легенду, постаревшую, но все еще эффектную светскую львицу, кружившую головы кубинцам в 1930–1940-е гг. – «мадам Магдалену», или Миму Ровенскую-Менесес. Дочь царского офицера (что в ее «русской» биографии быль, а что задним числом мифологизировано, теперь не установить), она была вынуждена эмигри-

ровать, в Европе вышла замуж за дипломата. Ее карьера певицы, выступавшей в лучших театрах Франции, Испании и Италии, закончилась с отъездом на Кубу. Правда, в Гаване она еще некоторое время продолжала выступать как танцовщица и певица, однако вскоре переехала жить в Баракоа, где возможностей для этого уже не было. Зато приобретенные в этом «захолустье» участки земли быстро окупились: порту нужен был отель, и муж «мадам Магдалены» его построил. Изначальное его название быстро забылось, и отель стал называться в честь прекрасной хозяйки «Русская из Баракоа». Мима Менесес в годы правления Батисты симпатизировала подпольщикам; по легенде, в отеле тайно побывали и братья Кастро, и Эрнесто Че Гевара. После победы революции постаревшая хозяйка передала отель городу и завещала Баракоа все свои сбережения и драгоценности.

Вот сюжет, который воссоединил бы излюбленные культурфилософские рассуждения Карпентьера и кубинскую революционную тематику. В центре внимания писателя – «парадокс судьбы» этой русской. Она в ужасе бежала от одной революции буквально на край света, но там другая настигла ее и втянула в вихрь перемен, подчинила ее своему страшному обаянию! История Магдалены-Мимы напоминает ему известный сюжет о свидании в Самарре. Эту притчу о садовнике, пытавшемся обмануть свой жребий, Карпентьер включит в черновой вариант «большого романа», потом вычеркнет. Зато сама русская из Баракоа, чей образ обогатится и чертами матери писателя, и чертами великой кубинской балерины Алисии Алонсо, выдвинется на первый план «Весны Священной». Это заглавие впервые прозвучит в интервью в 1974 г., а год спустя небольшой отрывок из нового романа будет опубликован в аргентинском журнале «Crisis».

Вторая «ветвь» замысла, как ни странно, была связана с книгой мемуаров. Близкие Карпентьеру люди были немало удивлены: писатель охотно рассказывал о себе в интервью, но мысль о некоем целостном тексте воспоминаний всегда была ему неинтересна. И вот, однако, о назревшей необходимости такой книги в середине 1970-х гг. он говорил все чаще. В частности, поделился таким планом с Марио Варгасом Льосой. Но это будут мемуары особого рода, предупреждал он: там будет говориться о городах, где он жил, о пейзажах, которыми наслаждался, о музыке, которую услышал в разное время, и, конечно, о людях, с которыми свела его жизнь – писателях, актерах, художниках. Исповедальное начало (lo confesional) в новой книге отступит перед свидетельством (lo testimonial): «Это будет рассказ не о жизни, которую я прожил», но обо всём пережитом, что «прошло сквозь мою жизнь, чтобы стать моими романами»[9]. Намеченная траектория охватывает мачадистскую Кубу 1920-х гг., довоенный Париж сюрреалистов, опыт «коллективного деяния»,

связанный с Гражданской войной в Испании и «своей кульминацией, вспыхнувший на Плайя Хирон» в 1961 г.

«Почему бы Карпентьеру просто не написать автобиографию?» – спрашивает Э. Гонсалес Эчеварриа[10]. Почему текст постепенно превращается в автобиографический роман? Точнее, в роман, где очевидно автобиографическое начало?

Возможно, потому, что писатель в очередной раз захочет, чтобы его новая книга прозвучала в унисон с тем, что делают соотечественники-собратья по перу. С конца 1960-х гг. находясь на дипломатической работе во Франции, он не желает чувствовать себя оторванным от литературного процесса на родине. А там кубинский «роман о революции» вступает в свою новую фазу.

Во второй половине 1970-х гг. появляется ряд произведений, в которых «роман о революции» сплавлен с семейной сагой, историческим романом, романом воспитания. Публикуются отрывки из произведений, которые выйдут уже после смерти Карпентьера, последовавшей в 1980 г. Читатели ждут с нетерпением полный текст «Улицы Бедной Скалы» («De Peña Pobre», 1980) Синтио Витьера и «Мира, где всего так много» («Un mundo de cosas», 1982) Х. Солера Пуига.

Героическое прошлое поколения отцов и дедов, с которым знакомится юный персонаж романа Витьера по старинным письмам, пожелтевшим фотографиям и воспоминаниям стариков – годы, когда Куба боролась за независимость от Испании в конце XIX в., становятся своеобразным прологом к революционным битвам века XX-го. Витьер создал роман о преемственности эпох и поколений. Молодые герои войны за независимость заложили в душах потомков, своих внуков, неискоренимую жажду справедливости, свободы, чистоты национальных идеалов.

Тема преемственности поколений, передачи революционного импульса и диалога эпох занимает важное место и в романе Солера Пуига. История нескольких поколений двух семей – производителей рома Инфанте (прототипом их была династия Бакарди, «отцов» кубинского рома) и их слуг Ресио – становится также и историей страны, охватившей целый век. Однако здесь речь идет не столько о преемственности идеалов, сколько об их трансформации и предательстве. Когда-то истинный патриотизм и национальная гордость сплотили хозяина и слугу, Инфанте и Ресио, вместе отправившихся воевать за независимость Кубы от Испании. В следующем поколении эта связь выродилась, уступив место рабской покорности Ресио. А в третьем поколении Ресио и Инфанте оказались по разные стороны баррикад. Ромовые короли не приняли революцию и отказались от родины, сохранив в эмиграции торговый знак знаменитой фирмы...

Карпентьер тоже ощущал потребность выстраивания подобной «вертикали», сквозной связи времен, но в его работе материалом ему должна была служить не только национальная действительность. В своем прошлом старый, смертельно больной писатель ищет и находит самую яркую полосу, события, к которым вновь и вновь память возвращает его, вызывая неизменную и острую ностальгию. Это Гражданская война в Испании, где он побывал как журналист в 1937 году, создав цикл репортажей «Испания под бомбами». «Та Испания» навсегда связана в его сознании с представлением об идеале, о высочайшем примере человеческой солидарности – и «та Испания» была его молодостью, безвозвратно ушедшей, а теперь, перед лицом смерти, обретающей черты прекрасного мифа.

Этот образ и станет отправной точкой для построения монументального здания «Весны Священной». В его интервью все чаще всплывает имя Пабло де ла Торрьенте Брау (1901–1936), писателя и журналиста, кубинского интербригадовца, погибшего в Испании. Карпентьер хочет отдать дань уважения мечтателям, романтикам, людям своего поколения (в биографии Торрьенте Брау много точек соприкосновения с карпентьеровской – и борьба против Мачадо, и тюрьма, и эмиграция), которые тем или иным путем пришли к ангажированности (compromiso). Тем более что в 1974 г. выходят воспоминания Пабло Неруды, где о нем, Карпентьере «парижского периода», говорится как о легкомысленном молодом человеке, лишенном выраженного политического сознания.

«Весна Священная» станет если не ответом Неруде, апологией – в этом не было никакой необходимости – то своего рода карпентьеровским вариантом «Признаюсь: я жил». С той существенной поправкой, что воспоминания превратятся в роман, а себя, свое видение мира, свою жизнь Карпентьер «раздаст» своим героям, «разделит» между ними. Роман «ведут» два голоса – русской балерины Веры и кубинского архитектора Энрике, современников и участников катаклизмов XX века, из которых соткано полотно его бурной и трагической Истории. Да, Карпентьер не изменил себе: его герои наделены даром восприятия мира именно как художественного полотна, его событий как спектакля, его духа как поэзии. «Прочитывая» современность сквозь образы искусства, они постигают ее и интерпретируют. Это придает их взгляду философскую глубину, но это же и становится их проклятием[11].

Бегство из Петрограда, голодные годы эмиграции, гибель жениха-интербригадовца в Испании выстраиваются в сознании Веры в череду картин, где Молох-История требует ради обновления, движения вперед все новых и новых кровавых жертвоприношений. Мечта всей жизни, постановка балета на музыку Стравинского «Весна

Священная» мыслится ею поэтому как сценическое воплощение жертвенного мифа (mito sacramental) – ее собственного жизненного пути. Ее история, как и история Энрике предстает в романе как вереница Исходов, бегств, расставаний. К моменту встречи с Верой в «Испании под бомбами» герой романа тоже пытается осмыслить череду разочарований и утрат: неудачное покушение на диктатора Мачадо, превратившееся в трагифарс, «невсамделишность» парижской богемной жизни 30-х годов, чудовищный опыт поездки в нацистскую Германию в поисках сгинувшей в концлагере невесты... И метафора «неподлинности» бытия, наметившаяся в процессе работы над «Серебряными гостями», разрастается в этой части «Весны Священной», становится смыслоорганизующим началом: гуманистическое содержание искусства – иллюзия, обман, на сцене мира резвятся и правят бал Истории страшные уродцы...

«Испанские» главы романа, где героям на время удается разомкнуть объятия мрачного мифа – самые светлые в «Весне Священной». И вновь постижение нового смысла происходит «с подсказки» искусства, театра и музыки. Энрике и Вера переживают нечто вроде озарения и «прорыва»: величие общего Деяния, радость единения во имя справедливости открываются им на премьере «Марьяны Пинеды» Лорки и во время концерта, где выздоравливающие интербригадовцы на «двунадесяти языках» поют Интернационал. Ангажированность рождается из ощущения стихийной сопричастности, «спровоцированной» мобилизующей силой искусства. Для Энрике и Веры в эти мгновения стираются границы между зрительным залом и сценой; потом образ сцены и зала «переворачивается» – там, где слова Марьяниты произносит великая Маргарита Ксиргу, перекрикивая грохот бомб снаружи, там, где поет Интернационал черный гигант Пол Робсон, – только там Жизнь, а удел зрителя жалок.

Для Карпентьера возможен только такой строй разговора об ангажированности. Вместо политических деклараций, расстановки «классовых сил» – образ белого лебедя Анны Павловой, взмывающего ввысь под звуки голоса черного певца, «барочный» дуэт красоты и правды.

Испанские эпизоды, ставшие кульминацией романа, заставляют пристальнее присмотреться к традиционному историко-философскому построению Карпентьера – фигуре повторения, цикла. Вновь и вновь революция «пожирает своих детей», а человек-Сизиф водружает себе на плечи бремя деяний. Об этом он писал и в «Царстве земном» («El reino de este mundo», 1949), и в «Веке Просвещения», и в небольшой повести, опубликованной тогда, когда все безуспешно ждали «романа о революции» – «Право политического убежища» («Derecho de asilo», 1972). И вот в «Весне Священной»

испанские события и противостояние режиму, «который убивает поэтов», предстают как размыкание круга истории. И пусть за ним последуют десятилетия разочарований, поражение испанской Республики, наступление фашистов на Париж, годы кубинского застоя и диктатура Батисты, – идеал сформулирован. Перед Энрике и Верой отныне лишь иллюзия круга, которая, однако, окрасит в мрачные тона многие главы романа. И опять писатель выберет язык иносказаний, образный ряд, навеянный музыкой, живописью, балетом.

Возвращение и первые «кубинские» главы уподобляются переходу от европейских «плясок смерти» на «сцену Гаваны», то есть опять-таки с фрески в спектакль. Только теперь атмосфера «дурного повторения» заставляет поменять местами знаки в противопоставлении «сцена-зал». Несвободные, играющие предписанные роли в одной и той же пьесе, Энрике и Вера переживают то, что испытал сам Карпентьер в 1940-е гг. «Быть полезным» – мечта героя романа, но жажда деяния, которая теперь соотносится с величием того, испанского идеала, в кубинской действительности не реализуется. Испанское прошлое уходит все дальше, о нем можно только рассказывать студентам, мифологизировать его – этим объясняется ностальгическая тональность многих «кубинских» глав романа. Разочарование ожидает и героиню, которая в Гаване пробует по-новому воплотить в жизнь свою мечту. Новая трактовка балета, нечто подобное «полету Павловой и Робсона», привидевшемуся ей в Испании, основана на идее синтеза культур. Белые балерины, репетирующие с неграми-танцорами Арара, кубинский рожок-гуиро в оркестровке, новое прочтение либретто (вместо жертвенного мифа – весенний обряд) – все, казалось бы, ведет к размыканию порочного круга судьбы, – пока вновь не вступает в игру та сила, «которая убивает поэтов» – диктатура Батисты...

В этой точке «Весны Священной» и начинается движение, параллельное курсу кубинского «романа о революции», той странице его предыстории, которая связана с городской герильей. Но традиционные его топосы – подполье, допросы, исчезновения людей – намечены пунктиром.

Зато материал, собранный для «Русской из Баракоа», наконец, встраивается в роман. Бегство Веры после разгрома ее балетной студии и вынужденной эмиграции Энрике на «край света» в скорректированном виде повторит историю Магдалены Менесес. Повторит, чтобы в очередной раз воспроизвести конструкцию, в основе которой лежит круг, «парадокс садовника», неизбежность «свидания в Самарре». Спрятавшись от вызовов современности, Вера вспоминает грохот петроградских пушек, когда грохот старинного орудия в форте Баракоа возвестит о победе революции на Кубе.

В заключительных главах «Весны Священной» Карпентьер, осваивая стиль и ритм первых «романов о революции», не воспроизводит революционные события как таковые. Их отсвет – в ликующих лицах и криках горожан, в газетных заголовках и объявлениях. Все убыстряющийся темп повествования напоминает стук аппарата Морзе, отбивающего радиосводку. Это стилизация или огромная раскавыченная цитата, сохраняющая эффект «чужого слова» в карпентьеровском тексте. В отличие от этих эпизодов, элементы фрагмента «Серебряные гости» органично входят в повествование о возвращении Энрике в пустой дом тетки. Поздний ужин «серебряных гостей», картины и старинная мебель, даже упоминание щепки от гильотины, обезглавившей Марию-Антуанетту создают привычную вязь историко-культурных ассоциаций, раз за разом напоминающих о круговороте истории.

Повторением, но уже триумфальным, для героя становится сражение на Плайя Хирон, где он, почти пятидесятилетний, воюет бок о бок с молодыми. Это та мажорная нота романа, которая большинству западных литературоведов показалась фальшивой и «конъюнктурной», а кубинским критикам дала повод говорить об Алехо Карпентьере как авторе «романа о революции».

Оба суждения представляются равно неполными или недостаточно обоснованными. Кубинская революция, а точнее 1961 год[12], по его мнению, не конец пути героя, а лишь попытка обрести ту утраченную связь с миром, ту «Испанию», которая ассоциируется с молодостью и полнотой бытия. Краткий миг единения с другими не случайно сопровождается возгласом «Как в Брунете!». И не случайно снова с ним рядом интербригадовец Гаспар Бланко, трубач. Для героя культурфилософского романа их битва оправдывается не политической конкретикой, а необходимостью услышать «музыку революции», если использовать блоковское выражение – или «творить музыку для людей», если употребить крылатую формулу Хулио Кортасара, так определившего в 1966 году задачу кубинских повстанцев в рассказе «Воссоединение».

Сама идея повторения звездного часа достаточно двусмысленна, ибо таит в себе образ замкнутого круга истории. Но это противоречило бы всему смыслу творчества Карпентьера, для которого действительность всегда представала незавершенной, а идеал – недовоплощенным. Так это и происходит в «Весне Священной», которая завершается не триумфом на Плайя Хирон, а балетным счетом – будничным, рабочим стуком хронометра Веры. Ибо, по словам самого писателя, существует огромный разрыв «между кратким отрезком человеческой жизни и долгими годами коллективного свершения. Между тем, что сегодня рассматривается как осуществившаяся, близкая к идеалу реальность, и тем, что предстанет перед нашими

глазами и глазами наших потомков, как неполная, незавершенная реальность, над которой еще предстоит трудиться»[13].

Так завершилась история создания самого спорного и самого ангажированного произведения Алехо Карпентьера, история «притяжения и отталкивания», искренних попыток влиться в общее русло кубинского «революционного» романа. Но стараясь работать в этом стремительно меняющемся жанре, писатель его «перерастает». Каждый новый виток расширяет замысел, уводит его в сторону, вписывает кубинский опыт в новый, обобщенно-философский и культурологический контекст трагической истории XX века.

Примечания

[1] *Rodríguez Coronel R.* La novela cubana de la Revolución. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1986. P. 18.

[2] *Portuondo J.A.* Critica de la época y otros ensayos. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1967. P. 203.

[3] *Álvarez J.* La novela cubana en el siglo XX. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1980; *Rodríguez Coronel R*. La novela cubana de la Revolución; *Menton S.* La novela de la Revolución cubana. Mexico: Ed. Plaza & Janés, 1982; *Yulzarí, E.* La configuración literaria de la Revolución Cubana. De la mitificación a desmitificación. Madrid: Ed. Betania, 2004.

[4] *Rodríguez Coronel R.* La novela cubana de la Revolución..P. 17.

[5] *Pogolotti G.* Examen de conciencia. La Habana, UNEAC, 1965. P. 10.

[6] *Fornet J.* Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana, Letras Cubanas, 2006. P. 22.

[7] Цит. по: *Nemrava, D.* Entre el discurso narrativo y político de los años 70 y 80 // Entre el laberinto y el exílio. Madrid, Ed. Verbum, 2013.

[8] *González Echevarría R*. Alejo Carpentier, the Pilgrim at Home. Ithaca, Estados Unidos y Londres: Cornell University Press, 1977.

[9] *Carpentier A.* Entrevistas. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1985. P. 488.

[10] *González Echevarría R*. Alejo Carpentier, the Pilgrim at Home. P. 356.

[11] Подробнее об этом см. в: *Огнева Е.В*. Век революций сквозь призму искусства: к истории создания романа Алехо Карпентьера «Весна Священная» // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 363–391.

[12] Немаловажное уточнение! Писатель не переворачивает эту страницу кубинской революционной истории, хорошо представляя себе в 1978 г. то, что впоследствии назовут «крушением революционной утопии».

[13] *Карпентьер А.* Весна Священная. М.: Радуга. 1982. С. 69.

Mercedes Yusta Rodrigo

Escritura y lucha armada revolucionaria en la posguerra española: *¡Tortura!* (1949)

Una novela inédita escrita en la guerrilla antifranquista

El fin de la guerra civil española (1936–1939) y la definitiva victoria del bando franquista no conllevaron el final de los enfrentamientos armados en el suelo español. Durante más de una década, hasta entrados los años cincuenta, varias organizaciones guerrilleras de signo republicano siguieron luchando contra la dictadura de Franco en diferentes regiones de España, principalmente en zonas rurales y montañosas. El Partido Comunista de España encuadraba a una buena parte de estas formaciones guerrilleras y la dirección del partido, desde su exilio francés y soviético, desarrolló un amplio aparato político y propagandístico para dar al combate de los guerrilleros antifranquistas el carácter de un movimiento de resistencia nacional contra la dictadura, comparable a las resistencias contra la ocupación nazi o italiana que se habían desarrollado en varias naciones europeas durante la Segunda Guerra mundial[1].

Si bien los propósitos del PCE nunca se alcanzaron y el movimiento de resistencia armada contra el franquismo no llegó a tener un carácter verdaderamente nacional, lo cierto es que esta guerrilla armada representó una amenaza real para los dirigentes franquistas en un momento en el que la credibilidad internacional de la dictadura, cuyos lazos con los regímenes fascistas vencidos en 1945 habían sido muy evidentes, estaba puesta en entredicho. En palabras del Director General de la Guardia Civil Camilo Alonso Vega, al dejar su cargo en 1954, "el maquis", nombre con el que en los años 50 se comenzó a designar a esta guerrilla dándole un sentido despectivo,

> (...) perturbaba las comunicaciones, desmoralizaba a las gentes, destrozaba nuestra economía, quebrantaba nuestra autoridad y nos desacreditaba en el exterior"[2].

Según las estimaciones de diferentes autores, entre 6.000 y 8.000 combatientes pudieron formar parte de los grupos armados que se constituyeron en diferentes zonas de España entre 1942, fecha de la fundación

© 2018 Mercedes Yusta Rodrigo. Saint Denis, France; Université Paris 8 – Université Paris Lumières.

de la Federación de Guerrillas de León-Galicia, y 1946, año de creación de la que sería la agrupación guerrillera más nutrida y potente del territorio peninsular: la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA)[3]. La dirección del Partido Comunista de España consideró a esta última como su organización de resistencia más potente y representativa y le dedicó una atención especial, en particular a través de un contacto y control permanentes mediante una red de enlaces que comunicaban a los guerrilleros con el Comité Central. La AGLA también fue objeto de una constante propaganda, que la convertía en el "buque insignia" de la resistencia antifranquista[4].

El propósito de estas páginas es analizar un testimonio procedente de esta agrupación guerrillera cuya particularidad es la de ser un texto literario de ficción, escrito por un guerrillero de la AGLA durante el tiempo de su estancia en el monte. Se trata de una novela inédita titulada *¡Tortura!*, cuyo original, una libreta con 67 páginas manuscritas, se encuentra custodiado en el Archivo del Comité Central del PCE, en Madrid[5]. El texto, cuyo subtítulo indica que se trata de "Un libro escrito en las guerrillas", lleva la fecha de 1949 y está firmado por "Núñez", pseudónimo del guerrillero y militante comunista Juan Ramón Bea Martín, originario del pueblo de Rubielos de Mora y muerto en la guerrilla, ejecutado por sus propios compañeros, en 1951[6]. La lectura nos revela un texto de ficción que se sitúa en un terreno intermedio entre la "novela proletaria", género muy popular en la España de los años 20 y 30, la novela rosa y el testimonio, pues podemos sin duda afirmar que "Núñez" utilizó sus propias experiencias en el seno de la guerrilla para armar los mimbres de su ficción literaria.

¡Tortura! consta de 65 páginas manuscritas a doble columna, además de un prólogo de dos páginas. En ella se narra la historia de la joven María Rosa, campesina de un pueblo de Teruel no identificado en el texto, pero situado probablemente en la zona del Maestrazgo y designado con la inicial N…. María Rosa, "la muchacha más fina y más guapa del pueblo"[7], cuya familia había sido represaliada por ser de izquierdas (su hermano fue ejecutado por los falangistas al comienzo de la guerra civil), se ve obligada a casarse con el jefe local de Falange, apodado "el Catalán", que junto con sus esbirros de la llamada "escuadra de la goma" aterroriza a la población de la comarca. Repudiada por sus padres, que consideran que ha traicionado "a su clase y hasta a su raza" (8), María Rosa es maltratada de palabra y de obra por su odioso marido, un hombre brutal, violento y sádico. Tras un encuentro casual en el bosque con dos guerrilleros antifranquistas, María Rosa comienza a actuar como enlace del grupo de resistencia y, finalmente, se convierte ella misma en una

valerosa resistente comunista bajo el nombre de guerra de "Violeta". Durante su etapa como enlace la muchacha se enamora del guerrillero González, descrito como un hombre joven, sensible y culto en el que no es improbable ver un trasunto del autor, siendo correspondida por éste. Sin embargo, ambos renuncian a su amor porque piensan que puede perjudicar a la causa antifranquista: para un verdadero comunista, los intereses del Partido están muy por encima de los deseos individuales. "Violeta", que se ha convertido en una mítica dirigente de la resistencia, es capturada, encarcelada y torturada por los franquistas al final de la novela y el narrador deja presagiar su muerte; el final sin embargo es feliz, puesto que el pueblo de María Rosa/"Violeta" se ve finalmente liberado por los guerrilleros del grupo de falangistas que lo aterrorizaban.

A pesar de su indudable interés como testimonio de la subjetividad de un combatiente de la guerrilla, redactado además en el curso de la acción – y no a posteriori como suele ser habitual -, el texto de "Núñez", sin duda conocido por varios historiadores (alguno de los cuales cita su existencia de pasada), no ha merecido hasta el momento ningún estudio. Sin duda, su carácter ficcional ha llevado a desecharlo como testimonio fiable de la lucha antifranquista. Sin embargo, siguiendo a David Arroyo, podemos considerar este texto como un medio privilegiado de analizar la forma en la que se construyó la subjetividad de los guerrilleros, sus imaginarios ideológicos y militantes o la autopercepción de su propia lucha, libre de los filtros de la representación alternativamente ideologizada o desideologizante, tanto de la dictadura franquista como de una gran parte de la literatura testimonial e historiográfica posterior. En palabras de David Arroyo,

> Penetrar en la subjetividad de los guerrilleros, en su lenguaje, en sus proyectos, en sus pasiones y en los paroxismos de su experiencia implica entrar en aquello que se halla excluido de la representación y que no está sobredeterminado por los mecanismos de representación del Estado[8].

El texto de *¡Tortura!*, escrito desde el centro mismo de la acción para, como lo proclama su autor, dar testimonio del sentido profundo de la lucha contra la dictadura, es un testimonio de incalculable valor para recuperar esta subjetividad combatiente.

El máuser y la pluma: escribir en la guerrilla

Según consta en el prólogo del manuscrito, fechado en enero de 1949, la novela *¡Tortura!* habría sido escrita por Núñez en las montañas de Levante: podemos interrogarnos acerca de la motivación que llevó a este guerrillero, que era un hombre de acción puesto que hay constancia de su participación a numerosas acciones armadas, a tomar la pluma para escribir una historia a medio camino entre el testimonio y el folletín, entre la novela realista y la novela rosa. El propio autor, en una nota preliminar titulada de forma significativa "A los españoles de la emigración", deja constancia de esa paradójica alternancia entre el máuser y la pluma, entre la escritura y la acción revolucionaria:

> Más de una vez he tenido que guardar aprisa las cuartillas, para protegerlas de la lluvia o de la nieve; en muchas ocasiones me he visto obligado a suspender la escritura, porque la mano se me helaba al contacto con la pluma; siempre con el fusil al alcance de la mano, en más de una ocasión he tenido que guardar la pluma y empuñarlo rápidamente, para contestar a las agresiones de los sicarios del franquismo, que venían a por nuestras vidas (5).

El propio título de esta nota preliminar indica cuál es la motivación para escribir lo que su autor califica de "pobre ensayo" (tal vez para soslayar la cuestión de la relación, en su texto, entre realidad y ficción): el objetivo del libro es describir la situación vivida en la España franquista, dejar testimonio para que los españoles del exilio sepan que la lucha contra el franquismo continúa y, de este modo, contrarrestar la propaganda franquista y ayudar a mantener la fe y la confianza en la victoria final. "Núñez" es consciente de las limitaciones de su proyecto, debidas a sus propias carencias como escritor:

> Pero tened en cuenta que quien lo ha escrito no es un intelectual ni un académico; es simplemente un guerrillero.

Pero en ese "simplemente un guerrillero" radica el valor testimonial de su texto. De este modo, si esta narración merece un estudio no es tanto por su calidad literaria, sino como un objeto de historia cultural que pone de manifiesto una práctica de escritura ligada a una situación de resistencia armada que prolongaba la lucha revolucionaria comenzada el 19 de julio de 1936, como respuesta al golpe de Estado militar que desencadenó la guerra civil española.

Las guerrillas antifranquistas de posguerra se presentaban como la encarnación del "pueblo en armas": los guerrilleros se consideraban a sí

mismos como la vanguardia de una revolución que la victoria franquista de 1939 había dejado inacabada. Desde la dirección del Partido Comunista de España en el exilio, pero también desde el interior mismo de la guerrilla, se elaboraron una serie de discursos que apoyaban esa condición de vanguardia armada del pueblo que los guerrilleros aspiraban a encarnar. Diferentes prácticas de escritura, que iban desde el panfleto de propaganda hasta la narración de ficción, cristalizaron este esfuerzo discursivo de construcción de una identidad política antifranquista y revolucionaria[9]. *¡Tortura!* puede leerse como parte de este esfuerzo, a la vez individual y colectivo, con el interés añadido de ser la única narración de estas características escrita desde el interior mismo de la acción armada que se ha localizado hasta el momento.

Las labores de propaganda eran una parte sustancial del combate emprendido por las guerrillas antifranquistas contra un enemigo mucho más fuerte y poderoso. Evidentemente el objetivo de la guerrilla no era, no podía serlo, derrotar militarmente al franquismo: la estrategia que trataba de desarrollar el PCE mediante la acción armada de las guerrillas consistía en, por un lado, hostigar a las fuerzas del orden para mantener una actividad de resistencia que pudiese facilitar la intervención, al menos política y diplomática, de las potencias democráticas; y por otro lado, favorecer una insurrección popular que sensibilizase al mundo acerca de la situación de opresión vivida por el pueblo español. Es posible que ciertos mandos comunistas creyesen sinceramente que un levantamiento de este tipo podría acabar provocando la caída de la dictadura; en todo caso, la sensibilización de la población a la lucha antifranquista fue una de las misiones cruciales que se encargó a las agrupaciones guerrilleras, mediante el desarrollo de una intensa labor de propaganda. La importancia que se dio a esta función puede medirse por la insistencia con la que este tema aparece en los estatutos y documentos que regulaban la actividad de los guerrilleros:

> Nuestra propaganda es nuestra voz y nuestras ideas que se transmiten de unos a otros de una forma rapidísima. Ella nos crea simpatizantes, amigos y colaboradores. Ella también enmienda errores y deshace mentiras sembradas por los falangistas y sus lacayos. Nuestra propaganda refuerza y alienta a millares de hombres y mujeres a la lucha que aún con un sentimiento profundo antifranquista, no participan activamente por no saber cómo hacerlo[10].

La mayor parte de las agrupaciones guerrilleras poseían un órgano de prensa y en algunos casos, como en la AGLA, los guerrilleros poseían en los campamentos una imprenta rudimentaria o aparato ciclostil que les permitía realizar modestas tiradas de sus periódicos y octavillas.

Parte de los contenidos de los periódicos guerrilleros se redactaban en el monte; además de comprender noticias y consignas políticas, estos textos podían consistir en ocasiones en narraciones breves ficcionalizadas que ponían en escena la lucha de los guerrilleros. Un ejemplo de este tipo de narraciones es el conjunto escrito por el periodista Jesus Yzcaray, 30 días con los guerrilleros de Levante, una serie de artículos aparecidos en el periódico Mundo Obrero a lo largo de 1947 (y posteriormente publicados en forma de libro) en los que narraba su estancia entre los guerrilleros y las acciones de éstos[11]. Pero poco a poco también van apareciendo en los archivos muestras de una actividad literaria llevada a cabo por los propios guerrilleros[12].

Una de las hipótesis de esta investigación es que estas prácticas de escritura por parte de algunos combatientes guerrilleros antifranquistas no solamente responden a las necesidades de la propaganda comunista en el marco de la resistencia antifranquista, sino que también están fuertemente influenciadas por la popularidad, en particular entre las clases populares y obreras, del género de la novela corta, sobre todo de un tipo de narración popularizada por colecciones como "El Cuento Semanal" o "La Novela Ideal"[13]. En este tipo de narraciones la ficción estaba al servicio de la transmisión de un mensaje ideológico, sobre todo presente en la colección "La Novela Ideal". Dicha colección fue publicada por La Revista Blanca, proyecto cultural de carácter anarquista, entre 1925 y 1938, y alcanzó un éxito considerable, con tiradas que oscilaron entre los 10.000 y los 30.000 ejemplares. Se trataba de un proyecto literario cuyo propósito era, según sus impulsores, "(…) interesar, por medio del sentimiento y de la emoción, en las luchas para instituir una sociedad sin amos ni esclavos, sin gobernantes ni gobernados"[14]. Concretamente, el propósito que unía los 600 títulos publicados en "La Novela Ideal" era reflejar "episodios de las vidas luchadoras en pos de una sociedad libertaria", de forma sencilla y con un mensaje optimista. "La Novela Ideal" era, por tanto, un proyecto genuinamente libertario, que ofrecía un espacio a un tipo de literatura popular, no profesional, que al tiempo que reflejaba los gustos populares difundía entre los lectores un mensaje de emancipación. Una literatura, por tanto, con una vocación claramente pedagógica, opuesta al proyecto de una literatura socialista más exigente desde un punto de vista literario y estético que defendían los grandes teóricos marxistas como Trotsky o Victor Serge[15].

Según Marisa Siguan Boehmer, muchas de las novelas publicadas en "La Novela Ideal" eran "novelas rosa" de mero consumismo: a pesar del rechazo de las formas de la literatura burguesa, finalmente estas novelas proletarias acabaron adoptando los mismos códigos genéricos, en aras

de una mayor eficacia divulgadora. Su objetivo, en efecto, según esta autora, era "exponer con toda claridad, sin complejidades ni sombras, un Ideal fundamentalmente moral, expresado en términos de bondad y abnegación en lucha siempre contra la maldad y la corrupción"[16]. Algunas características comunes a muchas novelas de la colección son la primacía del medio rural, la utilización de lo que podríamos denominar "un realismo ingenuo" y el predominio de protagonistas femeninas. Características todas ellas que también encontramos en la obra objeto de nuestro análisis, la cual hubiese podido figurar sin grandes problemas en la colección.

¡Tortura! parece estar fuertemente inspirada por el modelo de "La Novela Ideal": Varias novelas de la colección presentan fuertes similitudes con la obra de "Núñez" y podrían haber sido sus fuentes de inspiración. Como las novelas de la colección anarquista, *¡Tortura!* es una novela "rosa" y presenta un fuerte parentesco con el folletín, pero su propósito no es el mero entretenimiento sino la transmisión de un mensaje político. De esta manera, *¡Tortura!* responde perfectamente al cahier des charges de la Novela Ideal: en ella el realismo cumple un propósito político, al reflejar una realidad que se pretende describir para denunciar y mover a la acción; la acción es fuertemente moral y ejemplificadora; los personajes reflejan una concepción maniqueísta del mundo social; la historia romántica entre la campesina María Rosa y el guerrillero González, que sirve de hilo conductor a la trama, viene a ser finalmente un pretexto para hacer avanzar ésta, y acaba siendo descartada para hacer prevalecer el compromiso político de los personajes, que les lleva a renunciar a su amor de forma altruista para no perjudicar la lucha.

¡Tortura! es, en cierto modo, la prueba de la transversalidad de un fenómeno a la vez político y cultural, situado en la intersección de una práctica de escritura popular y autodidacta y de una utilización de la ficción con fines de propaganda y transmisión ideológica. No se trataría, por tanto, de un fenómeno exclusivamente anarquista, sino que los militantes comunistas también se sirvieron de este tipo de práctica literaria para reflejar su propia Weltanschauung o visión del mundo, concretamente de la acción militante y revolucionaria. En el caso de *¡Tortura!*, su especificidad reside además en la conjunción entre la experiencia vital de su autor y la temática tratada en sus páginas. Según la nota preliminar, *¡Tortura!* sería un testimonio, apenas ficcionalizado, de las vivencias de un campesinado sometido a la dictadura franquista en sus concretas manifestaciones locales, y de la lucha de los guerrilleros por la liberación de España. Tenemos razones para pensar que Núñez se sirvió de su propia experiencia vital para elaborar su retrato de los guerrilleros y en

particular del protagonista masculino, el guerrillero-estudiante González, probable alter ego del autor.

Entre testimonio y ficción

Uno de los motivos del interés de *¡Tortura!* es su carácter testimonial, aunque pasado por el tamiz de la ficción. Ya hemos indicado que, en su nota preliminar, el autor de *¡Tortura!* declara explícitamente su voluntad de dejar testimonio de los acontecimientos en los que ha tomado parte, así como el propósito realista de su proyecto literario. La pretensión de su novela sería, de este modo, reflejar la realidad vivida en la España de Franco:

> El que más y el que menos –si es digno y honrado– que ha vivido en España desde los negros días de Casado, ha conocido las detenciones y las torturas, ha pasado por veinte cárceles, ha oído las descargas de los pelotones de ejecución, y puede escribir no una sino cien novelas, sin añadir ni quitar una letra a la realidad (5).

El pacto que "Núñez" establece con los lectores, por tanto, está basado en la verosimilitud de su relato; no se trataría exactamente de un pacto ficcional, o en todo caso es un pacto ficcional que prolongaría la credulidad que la obra literaria exige al lector más allá del acto de lectura. No es que el autor pida al lector que crea que los acontecimientos que narra sucedieron exactamente de esa manera; se trata de que el lector piense que podrían haber sucedido de esa manera. No hay duda de que *¡Tortura!* reviste todas las formas de la literariedad: el relato se plantea desde el punto de vista de un narrador omnisciente, la acción está estructurada en capítulos que incluyen cambios de escenario y saltos temporales, hay un trabajo sobre el lenguaje en las descripciones y en los diálogos, la forma misma del relato se inserta en una tradición literaria preexistente. Pero ello no significa que, en *¡Tortura!*, la ficción no sea capaz de transmitir una verdad: siguiendo a Enrique Lynch, "[r]econocer la naturaleza narrativa y ficcional de las historias no implica abandonar la voluntad de verdad. Por el contrario: invita a comprobar cómo la verdad se disemina en innumerables cuentos"[17]. "Núñez" no pretende que leamos su narración como una sucesión de hechos reales; sin embargo sí designa como reales a sus personajes: "Los personajes que aparecen en él son de carne y hueso: así actúan, así piensan" (5). "Núñez" está diciendo con ello que en la España franquista existen mujeres a la vez frágiles y valientes como María Rosa, falangistas despiadados como "El Catalán", guerrilleros heroicos y sensibles como Simeón y González, y que la ficción literaria no

es sino una forma, probablemente más eficaz que otras, de transmitir la historia real de la lucha del pueblo español por su liberación; una forma también, quizás, impuesta por un contexto de clandestinidad y resistencia que exige disfrazar la verdadera identidad de los protagonistas, del mismo modo que el propio autor firma su texto con su pseudónimo de guerra, "Núñez".

Así, aunque la narración tomada en su conjunto es una ficción, "Núñez" disemina en su relato huellas de su propia experiencia en la guerrilla y de su conocimiento de la sociedad rural turolense, que Juan Ramón Bea Martín, originario de un pueblo de la zona, conocía bien. El relato se abre así sobre el paisaje sonoro de las campanas anunciando la boda de María Rosa, escuchadas por "un labrador harapiento, flaco, que arrastra una esquelética yunta por las afueras del pueblo, camino de la labor" (7). Unas pinceladas impresionistas describen "un pueblo bajo la dominación franquista" representada por la figura imponente de la iglesia,

> enorme edificio de gruesas paredes que resiste impávido los ataques del tiempo, mientras las miserables chozas que sirven de casas están agrietadas y semihundidas, muestran agujeros para dar paso al viento y a la nieve (8).

Pero las descripciones dejan rápidamente paso a la narración y, sobre todo, al diálogo, que ocupa una parte muy importante de la obra dándole en ciertos momentos un aire de texto teatral. El propósito realista se refleja en particular en el habla de los personajes, que incluye la reproducción del dialecto andaluz hablado por uno de los guerrilleros – cuyo nombre de guerra, "Arrusa", hace tal vez alusión al torero mexicano Carlos Arruza, sobrino del poeta León Felipe y muy popular en la España de los cuarenta[18]. Algunos acontecimientos reales de los combates que tuvieron lugar en la zona también se introducen en la ficción; así, la voladura de una central eléctrica parece directamente inspirada de varios atentados en centrales eléctricas que se llevaron a cabo entre 1946 y 1948, como también el asalto a un campamento de guerrilleros por parte de la Guardia Civil, aunque en ambos casos el desarrollo de los hechos, en particular los resultados en cuanto a víctimas entre las fuerzas del orden, fue muy diferente[19]. En cierto modo, "Núñez" parece servirse de la ficción literaria para reescribir la historia y ganar las batallas que en 1949, año en que está fechado el texto, la guerrilla estaba perdiendo irremisiblemente.

Pero lo que interesa en particular al autor de *¡Tortura!* es dejar constancia del carácter de la lucha de los guerrilleros y de la represión contra la que combaten y a la que se enfrentan cotidianamente. La caracte-

rización moral de los personajes toma una dimensión particularmente importante, teñida de un maniqueísmo que es común a la producción literaria sobre la guerrilla antifranquista elaborada desde los dos bandos en conflicto, en particular en los años 1950. Así, el primer encuentro de María Rosa con dos guerrilleros en el bosque (uno de los cuales es el protagonista González) da pie a una encendida descripción, entre mitificada y romántica, de los guerrilleros como legendarios héroes del pueblo:

> ¡Aquellos dos hombres eran dos guerrilleros! ¡Dos de esos hombres esforzados, audaces, que hacían ir de cabeza a los falangistas y guardias civiles con sus acciones heroicas y atrevidas; que se esfumaban como el humo y nunca se sabía dónde paraban! Dos de aquellos hombres que ya se habían convertido en historia y en leyenda, de los que se había hablado más en los últimos años que de cualquier otro tema de interés. No había una conversación que no los nombrara. Los amigos, por lo que los admiraban; los enemigos, por lo que los temían; aquellos, relatando sus acciones, embelleciéndolas con arte, poesía; estos, inventando bulos y falsas noticias en un vano intento de desprestigiarlos.
>
> ¡Dos guerrilleros! (25)

Por contraste, los miembros de la "escuadra de la goma" aparecen como el exacto reverso de los guerrilleros: criminales, sádicos, cobardes, repulsivos físicamente hasta llegar a la caricatura:

> El llamado «Tuerto» es el alguacil. Un tipo tan repugnante como sus compinches. Un asqueroso ojo vacío suelta continuamente una gota viscosa que se queda allí, pegada, unos instantes, y luego rueda para caer con frecuencia dentro del vaso (14).

En este sentido, el texto de "Núñez", escrito en 1949, es una obra precursora que avanza toda una serie de ideologemas y topoï que se desarrollarán en obras posteriores[20]. A falta de estudios detallados sobre la circulación de obras e ideas entre el interior y el exilio durante los años de la posguerra, podemos avanzar que en el seno de la oposición antifranquista circulaban por diversos canales informaciones y representaciones mentales acerca de la resistencia armada en el interior que cristalizaron en diferentes producciones culturales. Por tanto, *¡Tortura!* formaría parte de un acervo común que compartía una serie de códigos y estereotipos para la representación de la guerrilla antifranquista. Salvando las enormes distancias en términos de calidad literaria, podemos establecer paralelismos entre esta novela y obras como Cumbres de Extremadura de José Herrera Petere, de 1938 y publicada de nuevo en México en 1945, o la de Luisa Carnés, Juan Caballero, comenzada en 1947 y publicada en

1953. Pero sobre todo, son sorprendentes los paralelismos temáticos que presenta *¡Tortura!* con *La niña guerrillera*, obra dramática de José Bergamín publicada en el exilio mexicano en 1945, de los que me ocuparé en el siguiente epígrafe.

La figura revolucionaria de la mujer en armas

Una característica particular de *¡Tortura!*, que la emparenta con La niña guerrillera de Bergamín y la diferencia del resto de la producción cultural sobre la guerrilla antifranquista escrita en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, es el protagonismo femenino, en particular el hecho de representar una combatiente femenina. Esta figura de la mujer combatiente, aun siendo excepcional en el corpus literario inspirado por la guerrilla antifranquista, tiene una cierta tradición en la literatura española, sobre todo en relación con dos momentos históricos de protagonismo femenino en un escenario bélico: la Guerra de la Independencia contra las tropas de Napoleón Bonaparte (1808–1814) y las luchas antifascistas de los años treinta, en particular la Guerra Civil[21].

En sus Episodios Nacionales, en particular en la primera serie que se ocupa de la Guerra de la Independencia, Benito Pérez Galdós había inmortalizado una serie de figuras históricas de mujeres que habían tomado parte de los combates contra los franceses: en particular, en el episodio Zaragoza, las zaragozanas Agustina de Aragón, Casta Alvarez, la condesa de Bureta y Manuela Sancho, y en El 19 de marzo y el 2 de mayo la madrileña Manuela Malasaña[22]. Estas figuras femeninas míticas de la Guerra de la Independencia, cuya elaboración literaria por parte de Galdós ha influenciado sin duda sus representaciones posteriores, serían movilizadas de nuevo en la Guerra Civil española por los dos campos en liza, pero muy particularmente por el campo republicano. Así, hasta su retirada de los frentes las milicianas fueron comparadas con nuevas Agustinas de Aragón y Manuelas Malasaña[23].

La cultura política comunista, tanto durante la guerra como después de ella, elaboró un arquetipo de la militante comunista reutilizando los materiales discursivos procedentes de esta tradición de representación literaria de la mujer combatiente. Los ejemplos de las heroicas mujeres de la Guerra de la Independencia fueron constantemente evocados en las publicaciones y en la propaganda comunistas, muy especialmente en los periódicos destinados a las mujeres del Partido. Pero paradójicamente, el objetivo de la construcción de estos arquetipos militantes no era movilizar a las mujeres para el combate armado, puesto que durante la guerra el PCE se mostró opuesto a la presencia de mujeres en el frente y popularizó

el eslogan "Los hombres al frente, las mujeres a la retaguardia", y tampoco en la posguerra animó a las mujeres a integrar los grupos guerrilleros (de hecho, las mujeres que participaron en estos grupos representaban menos del 10% de los combatientes). Se trataba más bien de sensibilizar a las lectoras para que colaborasen a las tareas de la Resistencia desde sus tradicionales funciones femeninas (proporcionando a los grupos armados comida y apoyo), así como de provocar en los lectores, y sobre todo las lectoras, una suerte de "fervor comunista" semejante al fervor religioso[24].

Sin duda, estas tradiciones literarias y militantes han influido en la construcción literaria del personaje de María Rosa. Como las mujeres combatientes de la guerra de la Independencia, María Rosa es una hija del pueblo que acaba tomando las armas. Pero sobre todo, el personaje de María Rosa hace pensar en otras figuras femeninas de la propia tradición literaria y política comunista elaborada durante la guerra y, sobre todo, la posguerra. En la revista publicada en el exilio francés por la comunista Unión de Mujeres Españolas, titulada Mujeres Antifascistas Españolas, aparece publicado en marzo de 1948 un relato breve de la periodista Rosa Vilas titulado "Yo quiero ser guerrillera", ambientado en la guerrilla de Levante y cuya historia presenta varias similitudes con la de *¡Tortura!*: el relato narra la historia de la joven Carmeta, que se unirá a los guerrilleros después de matar a un falangista que había intentado violarla. Como Carmeta, María Rosa también integrará definitivamente la lucha armada tras dar una paliza a su agresor y marido, cuya violencia contra la protagonista reviste también un carácter sexual[25].

Es interesante también poner de manifiesto las notables similitudes argumentales entre el texto de "Núñez" y la obra dramática de José Bergamín La niña guerrillera, publicada en el exilio mexicano en 1945 en un volumen doble que incluye otro drama también de ambientación rural, La Hija de Dios[26]. No sabemos si "Núñez" pudo leer la obra de Bergamín, puesto que ésta, editada en México y destinada sobre todo a ser representada, tuvo una difusión más bien confidencial y probablemente no circuló en la España de posguerra, donde de todas formas su difusión hubiese sido totalmente clandestina. Lo que parece más probable es que tanto "Núñez" como Bergamín compartiesen un fondo cultural común que incluso podría incluir referencias literarias concretas. En todo caso, el protagonismo femenino en sus obras resulta peculiar, sobre todo poniéndolo en paralelo con la realidad histórica de la guerrilla antifranquista, la cual, a diferencia de otras guerrillas antifascistas coetáneas, como la griega o la yugoslava, fue mayoritariamente masculina. No parece que la inspiración para estas figuras de guerrilleras proviniese de las escasas mujeres presentes en el monte, que en realidad han sido tratadas de manera más

bien circunspecta por la memoria colectiva comunista. Significativamente, la figura femenina popularizada por la prensa comunista como arquetipo de la guerrillera antifranquista, la gallega Manuela Sánchez, es producto de un proceso de ficcionalización a partir de la historia real de una enlace de la guerrilla asesinada por la Guardia Civil[27]. Las guerrilleras de ficción parecen más bien corresponder a una dimensión mítica de la guerrilla en la que la figura de la mujer combatiente se convierte en una encarnación del pueblo en armas, como ya sucedió en la guerra civil con la figura de la miliciana, cuya dimensión movilizadora y propagandística sobrepasó con mucho a su función real como combatiente en el frente.

Más que estar inspiradas en figuras reales de guerrilleras españolas, tanto la Niña de Bergamín como la María Rosa de "Núñez" parecen reproducir un arquetipo procedente de la literatura soviética; el propio Bergamín reconocía la influencia del poeta ruso Simonov en su obra y su inspiración en el personaje de la guerrillera Valia, de Los hombres rusos, inspirado en la guerrillera soviética Zoia Kosmodemianskaia[28]. La figura de esta joven guerrillera soviética, capturada, torturada y ahorcada por los nazis, inspiró un gran número de textos y relatos, algunos de los cuales circularon en la prensa antifranquista. La poetisa ucraniana Margarita Aliguer, traductora del español al ruso y citada por Bergamín, gano el Premio Stalin en 1942 (o 1943, según las fuentes) por un poema inspirado en su figura y titulado "Zoia". La historia de esta joven partisana, que circuló en los medios comunistas españoles, y que Bergamin cita como una de sus fuentes de inspiración, podría haber inspirado en parte el personaje de María Rosa.

Pero al margen de estas referencias guerreras, el personaje de María Rosa recoge sobre todo la tradición de heroínas frágiles y virginales procedente del folletín decimonónico y ampliamente desarrollada en las "novelas rosa" de la literatura popular destinada al proletariado y popularizada por las colecciones como "La Novela Ideal". Así, en realidad María Rosa acaba plegándose al destino que los hombres que cruza en su camino trazan para ella: su encuentro con "el Catalán" y la violación que el texto de Núñez, extremadamente púdico, solamente insinúa empujan a la protagonista a una boda que la pone a merced de su agresor; por el contrario, el encuentro con González le permite bifurcar hacia la Resistencia y dar un nuevo sentido a su vida. Es también el héroe masculino el que decide abortar una historia de amor apenas insinuada e incluso quien da a la protagonista el apelativo que se convertirá con el tiempo en su nombre de guerra, "Violeta", al tiempo que hace de ella un retrato que desactiva todo posible potencial transgresor del personaje femenino:

> Este amor que hemos dejado crecer entre nosotros ha de servir para embellecer nuestra vida, no para arrastrarla; porque el sacrificio es bello cuando es consciente. La primera vez que te vi -¿recuerdas?-, te di mentalmente el nombre de Violeta, porque te imaginé así, pequeñina y frágil, exquisita… y morada, porque algo en mi interior me decía la tragedia que te rodeaba… ¡Violeta! Así será como te veré ya siempre, una violeta frágil y chiquita, a cuyo lado pasaré indiferente, sin corazón ni sentimientos, porque todo el corazón y todos los sentimientos son para la causa sagrada, hasta que consiga la victoria…
>
> María Rosa lloraba y recostaba su cabecita de oro en el pecho del ser amado, al que por la maldad de los hombres, por la furia del franquismo, no podría dedicar toda su vida como ella quisiera. Mentalmente, María Rosa maldijo mil veces al franquismo. (…) (53).

María Rosa / "Violeta" responde aceptando la lección moral y política del guerrillero comunista y asumiendo el papel subordinado que le corresponde en la Resistencia por su condición de mujer: "(…) yo también intuía que la mujer era un obstáculo en el camino de honor del guerrillero". De este modo, "Núñez" recoge en su obra un código político, moral y de género que era el de la propia resistencia antifranquista, la cual consideraba a las mujeres en la guerrilla como "un peligro"[29].

La escritura de "Núñez" transcurre así entre el refuerzo y la transgresión de los estereotipos de género: si bien María Rosa es descrita en términos de género totalmente convencionales, si bien tanto su nombre como su apodo son significativamente nombres de flores (con toda la connotación asociada en especial a "Violeta"), y si bien tanto el malvado "Catalán" como el bondadoso guerrillero González la reconducen, cada uno a su manera, a su posición subordinada en términos de género, lo cierto es que las acciones de María Rosa se caracterizan por una progresiva capacidad de agencia que, al final de la novela, la convierten en el arquetipo de la militante comunista revolucionaria. Finalmente, María Rosa se convierte en la guerrillera más buscada de España, la pesadilla de las autoridades franquistas; si al final del relato la descubrimos en una cárcel franquista, torturada y moribunda, es para dar todavía más fuerza a su mensaje revolucionario. Redimida de las debilidades asociadas en la cultura política comunista a su condición de mujer por el sacrificio del amor de su vida, dispuesta a ofrecerse en cuerpo y alma a la causa antifranquista, María Rosa se dirige a las mujeres que comparten su celda como portavoz del discurso y de la visión del PCE sobre la organización de la lucha revolucionaria contra el franquismo:

> El pueblo tiene una fuerza enorme, cuando lucha organizado y dirigido… No hay ejército que se le ponga por delante… En España solo nos falta dar ese paso, el de la unión y la organización, para tirar por la borda a este maldito régimen, ¡y ya se ha avanzado mucho por ese camino, por esa senda a veces tortuosa y empinada, pero que es la senda del honor de todos los españoles y españolas que aman la Patria, la República y la Libertad! (78)

* * *

¡Tortura!, novela escrita en las guerrillas por Juan Ramon Bea Martín, alias "Núñez", constituye un excepcional documento para acceder a la construcción de subjetividades militantes y a la transmisión de un ideario a la vez político, moral y de género. A través de su relato, no solamente tenemos acceso a un texto de ficción imaginado por un guerrillero inmerso en una experiencia de clandestinidad y combate; también podemos acceder a fragmentos de realidad que reflejan la forma en la que era vivida esta lucha por sus protagonistas y, sobre todo, la forma en que éstos deseaban que fuese percibida. En el relato de "Núñez", como en otros relatos generados por la cultura política comunista en el contexto de la oposición antifranquista, la relación entre ficción y verdad es compleja: se trata de dar testimonio de una situación en la que el escritor se encuentra todavía inmerso, de transmitir una situación de represión y de lucha, pero también de movilizar para la acción. La ficción puede servir de pantalla de protección a los protagonistas reales de una epopeya militante, hacerlos irreconocibles, pero el objetivo de la escritura es también dejar una huella escrita que permita reconocer una situación real: la de la España bajo la dominación franquista.

Al hacer de su protagonista una mujer guerrillera, "Núñez" se inscribe además en una larga genealogía que arranca en las guerrilleras de la Guerra de la Independencia. Estas mujeres luchadoras son propuestas como modelo a las mujeres antifranquistas españolas en las publicaciones comunistas de la clandestinidad, lo que sitúa la obra de "Núñez" en la continuidad de la construcción literaria de un arquetipo de mujer comunista revolucionaria. Y si bien el autor no llega a emanciparse de los rígidos códigos de género que organizaban las relaciones entre los sexos en el seno de la resistencia antifranquista, su personaje de María Rosa es una de las escasísimas figuras de mujeres guerreras que conforman el canon de la literatura comunista de posguerra. En este sentido, podríamos leer *¡Tortura!* como algo más que una novela rosa ambientada en una experiencia personal de la guerrilla de posguerra: como la historia de una mujer para la que el combate clandestino se convierte en una vía

de emancipación personal. Aunque solo fuese por ese motivo, podemos considerar que se trata de una obra revolucionaria.

Примечания

[1] Sobre esta guerrilla pueden leerse, entre otros, Secundino Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de Hoy, 2001; Jorge Marco, *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*, Granada, Comares, 2012.

[2] Cit. en Francisco Aguado Sánchez, *El maquis en España: Su historia*. Madrid, Librería Editorial San Martín, 1977, p. 15.

[3] Secundino Serrano, *Maquis*, p. 377–383.

[4] Sobre la historia de la AGLA ver Fernanda Romeu, *Más allá de la utopía. La Agrupación Guerrillera de Levante*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002; Josep Sanchez Cervelló (ed.), *Maquis: el puño que golpeó al franquismo: la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA)*, Madrid, Flor de Viento Ediciones, 2003 ; Mercedes Yusta, *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada contra el franquismo en Aragón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

[5] Archivo Histórico del PCE, Movimiento Guerrillero, caja 106, carpeta 3/6.

[6] Los datos biográficos de Juan Ramón Bea Martín en Salvador J. Cava, *Los guerrilleros de Levante y Aragón*, Cuenca, Tomebamba, 2007, vol. 1, p. 170 y vol. 2, pp. 257–258. No conocemos las razones que condujeron a la ejecución de Juan Ramon Bea Martin, pero si sabemos que éstas se produjeron en un momento de depuraciones en el seno de la guerrilla por miedo a las traiciones y a la "provocación".

[7] Núñez, *¡Tortura!*, p. 9. La paginación corresponde a la transcripción del manuscrito. A continuación las referencias a la novela se presentan en el texto del artículo entre paréntesis.

[8] David Arroyo, *Guerrilla Narratives in Spanish Contemporary Culture*, PhD Dissertation, University of Michigan, 2010, p. 80.

[9] Armando Recio García, *Propaganda de la guerrilla antifranquista (1939–1952)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

[10] Manual de orientación política-militar del Ejército Guerrillero de Andalucía. Consejo de Guerra 443/48 (ATTMA), citado en Jorge Marco, *Guerrilleros y vecinos en armas*, p. 171. Ver también Recio García, *Propaganda de la guerrilla antifranquista*, p. 139.

[11] Jesus Yzcaray, "Las guerrillas de Levante," *Mundo Obrero*, 1947.

[12] En el Archivo Histórico del PCE hemos localizado varios relatos cortos inéditos, probablemente escritos por un guerrillero español durante su estancia en una escuela de guerrilleros en el sur de Francia. Archivo Histórico del PCE, fondo Emigración Política, caja 171, carpeta 8.

[13] Brigitte Magnien (ed.), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos, 1995. Acerca de la labor de difusión de literatura

popular y proletaria llevada a cabo durante la Segunda República ver Gonzalo Santonja, *La República de los libros: el nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, 1989.

[14] Marisa Siguan Boehmer, *Literatura popular libertaria. Trece años de "La novela ideal" (1925–1938)*, Madrid, Península, 1981, p. 19.

[15] León Trotsky, *Literatura y revolución*, Madrid, M. Aguilar, 1930; Victor Serge, *Littérature et révolution suivi de Littérature prolétarienne? Et Une littérature prolétarienne est-elle possible?* Paris, Editions La Découverte, 1976.

[16] Marisa Siguan Boehmer, *Literatura popular libertaria*, p. 14.

[17] Enrique Lynch, *La lección de Sheherezade*. Barcelona: Anagrama, 1987, p. 13. Citado en Silvia Rossana Nofal, "El personaje en la narrativa testimonial", Telar, n° 7–8, 2010, pp. 51–62. Sobre la relación entre literatura y realidad ver también Saganogo, Brahiman, "Realidad y ficción: literatura y sociedad", Estudios sociales, n° 1, 2007, pp. 53–70.

[18] Agradezco al escritor José Giménez Corbatón, cuya familia vivía en la central eléctrica de Ladruñán cuando ésta fue volada por los guerrilleros, el haberme sugerido esta correlación, además de su atenta lectura del manuscrito de *¡Tortura!* y sus sugerentes comentarios. La guerrilla antifranquista ha inspirado parte de su producción literaria: ver en particular José Giménez Corbatón, *El fragor del agua*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011 (1a ed. en Anaya, 1993).

[19] En *¡Tortura!* leemos que "La voladura de la central eléctrica por los guerrilleros tuvo extraordinaria repercusión en toda España. Tres capitales de importancia quedaron completamente a oscuras, con el consiguiente susto de los elementos franquistas. Aprovechando el «apagón», los guerrilleros de la ciudad tirotearon a patrullas de Policía Armada, y esto aumentó el pánico de los jerarcas falangistas, que creían llegado su último momento." (35). Sin embargo, la voladura de la central de La Fonseca, en Ladruñán, que podría haber inspirado la aventura relatada en *¡Tortura!*, dejó a oscuras la población de Morella, que entonces contaba con unos 5.000 habitantes, pero no afectó a ninguna población de más importancia. Ver José Giménez Corbatón, "Central del Maestrazgo", *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*, Jaca, Pirineum Editorial, 2001, pp. 77–103.

[20] Sobre la literatura inspirada por la guerrilla ver Mari Carmen Moreno-Nuño, "Criminalizing Maquis: Configurations of Anti-Francoist Guerrilla Fighters as Bandoleros and Bandits in Cultural Discourse", *Hispanic Issues On Line*, Fall 2012 y, de la misma autora, *Las huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid, Ediciones Libertarias, 2006 ; David Arroyo, *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*, Madrid, Biblioteca nueva, 2014 ; Rachel Linville, *La memoria de los maquis, miradas sobre la guerrilla antifranquista*, Barcelona, Anthropos, 2014.

[21] La Revolución de octubre de 1934 había dado pie a un primer proceso de mitificación de una combatiente femenina, la joven militante anarquista Aida Lafuente, muerta durante el ataque a la ciudad de Oviedo. Ver Brian Bunk,

Ghosts of passion: martyrdom, gender, and the origins of the Spanish Civil War, Durham, NC, Duke University Press, 2007.

[22] Benito Pérez Galdos, *Episodios Nacionales. Primera Serie (I)*, ed. de Dolores Troncoso y Rodrigo Varela, Madrid, Destino, 2005. Ver también Maria Angeles Ayala, "Heroínas y guerrilleras en la primera serie de los Episodios Nacionales galdosianos", Moenia, n° 22, 2017.

[23] María Cruz Romeo, "Españolas en la guerra de 1808: heroínas recordadas", en Mercedes Yusta, Ignacio Peiro (eds), *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas. Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 63–83.

[24] Sobre la construcción de un "panteón" de heroínas destinadas a las militantes comunistas ver Mercedes Yusta, "Vierges guerrières et mères courage: le panthéon des communistes espagnoles en exil", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 30, 2009, pp. 99–117.

[25] Rosa Vilas, "Yo quiero ser guerrillera", *Mujeres Antifascistas Españolas*, n° 19, marzo de 1948.

[26] José Bergamín, *La Hija de Dios y la Niña Guerrillera*, México, Imprenta Manuel Altolaguirre, 1945.

[27] Incluso su nombre es una ficción, puesto que en realidad se llamaba Manuela López Suárez. Ver Aurora Marco, *Mulleres na guerrilla antifranquista galega,* Edicions Laiovento, 2011, pp. 275–285. Mi hipótesis con respecto a este cambio de nombre es que éste tiene que ver con la homonimia con la mítica Manuela Sancho inmortalizada por Galdós como una de las mujeres defensoras de Zaragoza en el Sitio de 1808.

[28] J.B. Platt, "Zoya Kosmodemianskaya between Sacrifice and Extermination", *New formations: a Journal of culture/theory/politics*, vol. 89 no. 89, 2017, pp. 48–70. Agradezco a María Teresa Santa María Fernández haberme puesto sobre la pista de las influencias rusas de Bergamín. Ver María Teresa Santa María Fernández, El teatro de José Bergamín, Madrid, Fundamentos, 2011.

[29] Sobre esta cuestión ver Mercedes Yusta, "Hombres armados y mujeres invisibles: género y sexualidad en la guerrilla antifranquista", *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, en prensas.

Е.В. Фейгина

Революция и традиция в итальянской поэзии: Альдо Палаццески и Эудженио Монтале

Альдо Палаццески (1885–1974) и Эудженио Монтале (1896–1981) – поэты-современники, оба жили во Флоренции; Палаццески в этом городе родился. Альдо Палаццески, с одной стороны, наиболее яркий, интересный поэт итальянского футуризма, даже скорее итальянского авангарда, поскольку он рано вышел из футуристического кружка. Нельзя полностью отказать Палаццески в приверженности к традиции, поскольку важнейший образ в его поэзии – шут, Арлекин; однако парадоксальность и новаторство заметны в самих «балаганных» элементах его поэзии, которые обращены к внешней, действенной стороне: для выполнения программы Палаццески необходимо соблюдение ряда социальных установок.

Рассмотрим выводы из его футуристического манифеста 1913 года «Противоболь»:

> Мы, футуристы, хотим излечить латинские народы, и в первую очередь наш, от сознательной Боли, от недуга приверженности прошлому, углубленного хроническим романтизмом, чудовищной чувствительностью и жалким сентиментализмом, которые являются бичом для всех итальянцев. Поэтому мы будем систематически делать следующее:
>
> 1. Уничтожать призраки – романтический, навязчивый и болезненный – так называемых серьезных вещей: отыскивать в них смешное и использовать его, опираясь на науку, искусство и школу.
>
> 2. Бороться с физическими и моральными страданиями, пародируя их. Показывать детям как можно больше гримас, рож, учить их стонать, ныть, выть – дабы уберечь впредь от уже приевшихся им слез и рыданий.
>
> 3. Развенчивать все виды боли и горя – проникая внутрь них, рассматривая их со всех сторон, беспристрастно расчленяя на мельчайшие части.
>
> 4. Не застывать на месте во мраке боли, а преодолевать ее одним прыжком, чтобы оказаться в сиянии смеха.
>
> 5 С юности пестовать в себе тягу к старости, чтобы нас не тревожил сперва ее призрак, а потом призраки молодости, насладиться

© 2018 Екатерина Витальевна Фейгина. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

которой мы не сумели. Заменять благовония зловониями…Вы, срывающие у цветов их верхушки, их лепестки, как же вы поверхностны!

6. Извлекать из конвульсий и контрастов боли слагаемые нового смеха.

7. Переделывать больницы в места развлечений…устраивать веселые чаепития, кафешантанные представления, приглашать клоунов.

8. Превращать похороны в шествия масок под водительством юмориста, умеющего обыгрывать все гротескные стороны горя. Модернизировать кладбища…американские горки, турецкие бани, спортзалы)

9. Не смеяться при виде смеющегося человека (это бессмысленный плагиат), а учиться смеяться, глядя на того, кто плачет. Устраивать в моргах кружки…Развивать полезный здоровый инстинкт, заставляющий нас смеяться , когда кто-то поскользнется и упадет; не помогать ему, а ждать, пока он сам поднимется и расхохочется, заразившись нашим весельем.

10. Извлекать все новый плодотворный комизм из обычной мешанины землетрясений, наводнений, пожаров и тому подобного.

11. Преобразовать сумасшедшие дома в школы для перевоспитания нового поколения[1].

В этом манифесте содержится впечатляющая программа, направленная не только против культа страдания, слез, сочувствия и катарсиса, и важнейшего для любой культуры, для итальянской особенно, внутреннего *memento mori*. Кладбища – это не только пограничный локус, указывающий на беспредельность и трансцендентность, но это еще и культ прошлого, ушедшего, тот самый культ, который футуристы энергично, яростно отвергают. Италия – страна, заявившая о своей значимости именно с помощью переосмысления и актуализации античности. Этим она «заразила» всю Европу и направила европейскую мысль в сторону специфического синтеза прошлого и развития его идей. Поэтому футуристы, предлагающие сжечь все библиотеки и разбить памятники (Маринетти «Манифест футуризма», 1909) являют собой модернистскую антитезу, возможно, необходимую именно итальянской культуре. Можно отметить, что Палаццески в своих предложениях не столь агрессивен, как Маринетти, но не менее радикален.

Вторая важнейшая составляющая эстетики Палаццески – это его религиозный нигилизм, фамильярное, почти издевательское отношение к Творцу. Правда, поэт не стремится к кощунству, но роль шута перед королем он разыгрывает по отношению к Богу. Иногда он изображает Бога в образе человека «не больше и не меньше меня» – обыкновенного среднего роста, возраста, сложения. Удивляет только одно: «я смотрю на него нерешительно и испуганно, а Он глядит на

меня и хохочет до упаду».[2]. Поэт утверждает вселенское значение карнавальной смеховой культуры, понятия не имея о Бахтине:

> В Его божественной глотке средоточие всей Вселенной – вечный смеховой двигатель[3].

В этом заявлении Палаццески не бахтинская амбивалентность, а переворачивание понятий, поскольку сам Творец отказывает нам в серьезности, – и это уже меняет саму концепцию смеха, которая играет на сложности, контрасте и пародийности. Концепция Палаццески любопытна и достойна глубокого изучения; обратимся теперь к поэзии, в которой актуализованы важнейшие его открытия.

Неожиданность идей Палаццески в том, что глубина для него – физическая смерть, старость, зловоние, разложение; косвенно это связано с земной жизнью и движением времени. Можно вспомнить об особом свойстве ***динамичности*** футуризма, ***скорости***. Собственно, агрессивность и разрушительность тоже связаны со скоростью. Но и смех как реакция спонтанная, неожиданная, мгновенно перестраивает смыслы и заставляет увидеть парадоксальность и неожиданность ситуации. Культ смеха Палаццески смягчает и снимает яростное напряжение и жестокость, характерные для Маринетти.

В канцонетте «Дайте мне порезвиться» выражено важнейшее качество поэзии Палаццески – песенность, соответствующая жанру, звукоподражание, легкость, и особенная игровая тональность. Это и есть «излечение народов», стремление показать мир с легкой, веселой стороны:

Il poeta si diverte,	Поэт забавляется
pazzamente,	бесконечно.
smisuratamente.	Мешать ему бессердечно.
Non lo stare a insolentire,	Тем паче не надо злиться,
lasciatelo divertire	дайте ему порезвиться,
poveretto,	бедняжке,
queste piccolo corbellerie	ведь он и не помышляет
sono il suo diletto, [4]	о большей поблажке.
	(Пер. Е. Солоновича)

Палаццески наполняет канцонетту странными звукоподражаниями. Эти избыточные необычные слова соотносятся с футуристическими экспериментами («Занг-тумб-тумб» Маринетти), но встраиваются в почти театральную арлекинаду Палаццески. В канцонетте песенность меняет смысл высказывания, придает ему легкость, грациозность. Лиричность смягчается мимолетностью и парением. (Вспоминается идея Маринетти – «интуитивная психология материи»). Если бы звукоподражательные строчки Палаццески давались отдельно, то это воспринималось бы как более поздние дадаистские

эксперименты. В канцонетте выражено радостное чувство свободы резвящегося «развлекающегося» поэта:

Кри кри кри
Фру фру фру
Уйу уйу уйу
Ийу ийу ийу.

И в другом рефрене слышны птичьи трели:

Бубубубу
Фуфуфуфу
Фриу!
Фриу!

Эти звукоподражания создают особый фон, они даже обладают неким содержанием, настраивая нас на трогательный образ пробуждающейся природы, летнего или весеннего утра. Они значимы и понятны. Переводчик честно воспроизводит эти звукоподражания. В одной строфе Палаццески сам анализирует этот прием:

Come quando uno si mette a cantare	Сейчас вам все станет ясно:
Senza saper le parole.	Представьте, что кто-то поет,
Una così molto volgare.	Не зная слов.
Ebbene, così mi piace di fare.	По-моему, это прекрасно

Это стихотворение кажется на первый взгляд простым, но оно программное для Палаццески, утверждающего музыкальность звучания, легкость ритма, при помощи которых передается смысл.

Метафоричность не свойственна раннему футуристическому Палаццески. Если метафоры возникают, то они направлены на зрительный, театральный эффект. Эту поэзию, конечно, нельзя назвать поверхностной, она не стремится к глубинным образам, а создает легкий игровой мир. Палаццески щедр на запоминающиеся образы: «больной фонтан», «вода молчит».

Поздние стихотворения отличаются более выраженной метафоричностью:

Ноябрь.
В кружок собрались
молодые и старые
среди раскаленных обломков Рима.
А над городом будто шуршит бумага –
Платаны роняют
Раззолоченную листву.
Молодые рассказывают старикам

о том, что по сердцу им, молодым,
а те притворяются, будто не слышат.

(Пер. С. Шервинского)

Революционность Палаццески проявляется в поэзии в поиске новых идей и образов, в парадоксальности мысли, которые, однако вполне соответствуют амплуа Арлекина. Приверженность традиции обнаруживается в языке – скорее, на бессознательном уровне; впрочем, по утверждению И. Бродского, «полемика – это тоже традиция».

В творчестве Э. Монтале революционность проявляется иначе, без сильных внешних эффектов. Это новаторство поэта, остававшегося в двадцатом столетии в «мейнстриме» художественного мышления своей страны более шестидесяти лет. Новаторство Монтале направлено на познание, изучение, исследование мира, возможно, его изменение, вплоть до нового миротворения. При этом поэт нисколько не стремится обращать на себя внимание и шокировать окружающих. Поэт-герметик экспериментирует с формой, использует верлибр, варьирует его, делая более или менее связанным метрическим повторением или внутренними рифмами. Музыкальность поэзии Монтале отличается особенной изысканностью, имеет многоуровневое строение – здесь и внутренний отсчет глубинного метра, и конкретные ассоциации, «оперные цитаты», упоминания музыкальных инструментов и пения живых существ. Традиция итальянской поэзии проявляется у Монтале глубоко и органично. Это и Данте, и Петрарка, и Пасколи. Глубокая укорененность в национальной поэзии помогает Монтале усваивать иноязычный опыт, органично впитывая и воспринимая поэтику современных европейских творцов.

Важнейшее качество Монтале–модерниста – его острое ощущение времени, хотя, следуя традиции Данте, он часто выходит на другой уровень бытия, за пределы или в пределы смерти. Проекция вечности, тем не менее, у Монтале точно соответствует модернистскому импульсу запредельности, устремленности к сути бытия; однако его поэтический образ мира несет и черты современности, соотносится именно с двадцатым веком.

Монтале тонко чувствует поэтику символистов, и в его поэзии ощущается и освоение их опыта, и усвоение суггестивности, смыслового единства краски-звука- слова, которые у Монтале претворяются в органичное для итальянской поэзии более плотное, пластически-материальное и открытое высказывание. Герметичность стихов Монтале имеет принципиально другой смысл, чем в лирике Малларме. Французский поэт отказывается от общения с обывателем и устремляется в мир Красоты, его поэзия открыта идеальному читателю, способному к сотворчеству. Функция герметизма Мон-

тале – защита от внешнего политического, государственного давления. Малларме избегает обывательской лексики, Монтале может использовать слова любого регистра.

Если Палаццески бросает вызов социуму и стремится, пусть в странной, парадоксальной манере переделать реальный мир, то Монтале существует в другой параллельной реальности. Он общается и обращается к конкретным, понимающим его людям, поэтому театральность Монтале совершенно другого свойства. Это использование масок, вживание в роль, эксперимент, который делается для себя самого, не для зрителя, не напоказ. Палаццески готов шокировать читателя, а Монтале ждет от читателя понимания и сопереживания, его поэзия настраивает именно на такое восприятие.

В поэтических сборниках Монтале много персонажей, которые выполняют роль, близкую театральным героям. В стихотворении «Арсенио» из первого цикла Монтале «Панцири каракатиц» («Ossi di seppia», 1925), главный персонаж - alter ego автора, и в то же время он должен оказаться в другой реальности. В стихотворении ощущаются два субъекта: поэт и герой. Поэт постоянно обращается к герою. Ураган, который описан в стихотворении, одновременно и реальный, и метафорический:

È il segno d'un altra orbita: tu seguilo.	В нем зов другой орбиты – следуй знаменью.
Discendi all'orizzonte che sovrasta una tromba di piombo, alta sui gorghi, più d'essi vagabonda: salso nembo vorticante, soffiato dal ribelle elemento alle nubi;[5]	Спустись до горизонта, под которым свинцовый поднимается раструб над жерлами блуждающих воронок – соленый смерч, вздуваемый мятежной материей; (Пер. Е. Солоновича)

Поэт сетует на «бред неподвижности, проклятый бред» и предлагает герою спуститься во мрак, совершить дантовское путешествие. Ф. Д'Алессандро и К. Скарпати считают, что в данном случае Арсенио – проекция автора[6]. То же утверждает и Казадей, упоминающий, что в английской версии сборник Монтале был опубликован в «Criterion» (1927) в переводе Марио Праца[7]. Если представить себе, что Арсенио – сам поэт, то странным кажется обращение к нему во втором лице. Но Монтале иногда примерял разные маски и мог рассказывать о себе во втором или третьем лице. Этот прием создает не только эффект театрального диалога, но напоминает о путешествии Данте и Вергилия, раздвигает границы мира, превращая его в дантовскую Вселенную. Модернистское воплощение дантовского

пространства оказывается невероятно органичным у Монтале, как и у Т.С. Элиота. Как указывает О.А. Седакова,

> классический модернизм, или пламенеющий модернизм, – очень высоко взятая нота европейского творчества, огромное напряжение интеллектуальных, формальных и душевных возможностей. Он требует многого от своего читателя (слушателя, зрителя)- так много, что….его «неэвклидов» опыт оказался почти не усвоен….душевное пространство модернизма – Lichtung, разрыв времени, просвет, молния, момент неприкровенности… в нем и задержаться-то на миг не получится[8].

У Монтале создается в поэзии именно это странное таинственное пространство со вспышками, молниями, ураганами, огнем и морем.

В «Карнавале Джерти» беседа с героиней обретает неожиданный смысл. С одной стороны, Джерти – Гертруда Франкл[9], австрийская еврейка, которая жила в Триесте, общалась с близкими друзьями Монтале: Б. Базленом, Друзилой Танци, Итало Звево. Но из дружеского частного послания стихотворение превращается в глубокое размышление о судьбах евреев и о мире. «Карнавал Джерти» так же, как и стихотворение «Любе» и «Дора Маркус», рассказывает о еврейках[10]. В строчках, посвященных Гертруде, мы ощущаем тоску Монтале еще по одной еврейке, Ирме Брандеис, вынужденной уехать из Италии в 1938 г. В поэзии и рассказах Монтале назвал ее Клицией. Клиция – Беатриче в поэзии Монтале, именно она является понимающей возлюбленной, родственной душой. Если в стихотворениях «Любе» и «Дора Маркус» сохраняется некоторая дистанция между поэтом и его собеседницами, то в «Карнавале Джерти» есть проникновенные строки, которые говорят о более тесных отношениях, что наводит на мысль о «подмене» собеседницы:

La tua vita è quaggiù dove rimbombano
le ruote dei carriage senza posa
e nulla torna se non forse in questi
disguiti del possibile. Ritorna
là fra I morti balocchi ove è negate
pur morire; e col tempo che ti batte
al polso e all’esistenza ti ridona,
tra le mura pesanti che non s’aprono
al gorgo degli umani affaticato,
torna alla via dove con te intristisco,
quella che additò un piombo raggelato
alle mie, alle tue sere:

torna alle primavera che non fioriscono[11]

Здесь твоя жизнь, где, не давая отдыха,
грохочут по булыжнику подводы,
и если что еще и возвращается,
так по ошибке, может быть. Вернись
туда, к забавам мертвым, где конец
невероятен, и, во власти времени,
что на запястьях тикает и снова
тебя дарует жизни, в те же стены,
узилище измученных сердец,
вернись на путь, где я с тобою сетовал,
на путь, что указал, застыв, свинец,
вернись к себе, ко мне,
вернись к весне, не знающей рассвета[12].

(Пер. Е. Солоновича)

Тема карнавала раскрывается как ожидание Рождества, Нового года: «Карнавал вернется, а сейчас его нам не удастся удержать». Тема убегающего времени предстает в образе изящных часиков, тикающих на запястье. Один из лейтмотивных образов, использующихся в первых сборниках Монтале – расплавленный свинец (un piombo raggelato), напоминающий о страшном времени, о мучениях и смерти. Тема живых мертвецов роднит поэзию Монтале с «Бесплодной землей» Т.С. Элиота, но итальянский поэт указывает на насилие, учиняемое над людьми, тогда как в поэме Элиота речь идет о людях, мертвых при жизни, несущих тяжесть греха и насилия. Весна, не знающая рассвета, также напоминает о «жесточайшем месяце апреле» Элиота. Карнавал, действо, несущее радость и освобождение, в стихотворении Монтале имеет трагический смысл несбывшегося праздника, стремления укрыться, спрятаться, убежать. Карнавал напоминает о масках, но их-то как раз в стихотворении нет. Это скорее не карнавал, как таковой, а ожидание карнавала, тоска по нему. Разговор поэта с дамой напоминает о стихотворениях, в которых поэт обращается к Клиции, в частности, о «Гитлеровской весне» из третьего сборника Монтале «Буря и другое» (La bufera e altro, 1956).

Итак, если Палаццески соотносится с более радикальными авангардистами, стремящимися немедленно и решительно изменить мир и культуру, то Э. Монтале тяготеет к высокому, «классическому» модернизму, где самым важным оказывается открытие становления и новизны, непривычности, приращения смысла; примечательно, что Монтале, который в свое время мог показаться поэтом-тради-

ционалистом в сравнении с Палаццески, остается современным в течение уже более чем ста лет.

Примечания

[1] *Палаццески А*. Кодекс Перела. Противоболь. Поэзия. М.: Река времен, 2016. С. 246–247
[2] Там же. С. 237.
[3] *Палаццески А*. Противоболь // Там же. С. 238
[4] Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича. М.: Радуга, 2000. С. 270.
[5] Там же С. 326–327
[6] *D'Alessandro F., Scarpati C*. Invito alla lettura di Eugenio Montale. Milano: Mursia, 2004. P. 72.
[7] *D'Alessandro F., Scarpati C*. Invito alla lettura di Eugenio Montale. Milano: Mursia, 2004. P. 72.
[8] *Седакова О.А*. Пауль Целан //Седакова О.А. Переводы. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. С. 508–509.
[9] *Casadei A*. Montale. Bologna: il Mulino, 2008. P. 40
[10] Маленький еврейских триптих во втором сборнике «Обстоятельства» («Le Occasioni», 1939)
[11] *Montale E*. Tutte le poesie. Milano: Oscar Mondadori, 2011. P. 125.
[12] М*онтале Э*. Избранное. М.: Прогресс, 1979. С. 125.

Сведения об авторах

Ариас-Вихиль Марина Альбиновна
к.ф.н., ст. научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Arias-Vikhil, Marina A.
PhD, Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
e-mail: marina.arias@mail.ru

Беларев Александр Николаевич
филолог-германист, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва.

Belarev, Alexander N.
PhD Candidate, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.
e-mail: abelarev@gmail.com

Белобратов Александр Васильевич
к.ф.н., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет

Belobratow, Alexander V.
PhD, Associate Professor, St.-Petersburg State University
e-mail: austrianlibr@hotmail.com

Венедиктова Татьяна Дмитриевна
д.ф.н., профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Venediktova, Tatiana D.
Doctor Hab. of Philology, Full Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University
e-mail: tenediktova@mail.ru

Волчек Ольга Евгеньевна
старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет

Volchek Olga E.
Senior Teaching Assistant, St.-Petersburg State University
e-mail: ovoltchek@hotmail.fr

Гальцова Елена Дмитриевна
д.ф.н., ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы Российской Академии наук, Москва; профессор, Московский

государственный университет им. М.В. Ломоносова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва.

Galtsova, Elena D.

Doctor Hab. of Philology, Leading Research Fellow, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow; Full Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University, Russian State University for the Humanities, Moscow.

e-mail: newlen2006@mail.ru

Гладощук Анастасия Валерьевна

аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Gladoshchuk, Anastasia V.

PhD Candidate, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: appletart@mail.ru

Голубев Александр Владимирович

к.и.н., доцент, ведущий научный сотрудник, руководитель Центра по изучению отечественной культуры, Институт российской истории Российской Академии наук, Москва

Golubev, Alexander V.

Ph.D., Associate Professor, Leading Research Fellow, Head of the Center for domestic culture studies, Institute of the Russian history, Russian Academy of Sciences, Moscow

e-mail: culture_iri@mail.ru

Голубков Михаил Михайлович

д.ф.н., профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Golubkov, Mikhail M.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: m.golubkov@list.ru

Доброхотов Александр Львович

д. филос. н., профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва

Dobrokhotov, Alexander L.

Doctor Hab. of Philosophy, Full Professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

e-mail: gumaniora@gmail.com

Зиновьева Александра Юрьевна

к.ф.н., доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Zinovieva Alexandra Yu.

Ph.D., Associate Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Кабанова Ирина Валерьевна

д.ф.н., профессор, Саратовский национальный исследовательский университет им. Н.Г. Чернышевского

Kabanova, Irina V.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor, N.G. Chernyshevsky Saratov National Research University

e-mail: ivk77@hotmail.com

Карандель Сораида

PhD, профессор кафедры современной испанской литературы, Университет Париж-Нантер, Франция

Carandell, Zoraida

Doctora en literatura Española, catedrática de Literatura española contemporánea, Universidad de Paris Nanterre, Francia

PhD, Full Professor of Spanish modernist and contemporary literature, Paris Nanterre University, France

e-mail: zcarandell@parisnanterre.fr

Кацис Леонид Фридович

д.ф.н, профессор Российского государственного гуманитарного университета

Katzis, Leonid F.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor, Russian State University for the Humanities

e-mail: batya-94@mail.ru

Коростелев Олег Анатольевич

к.ф.н., заместитель директора по научной работе, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук, Москва

Korostelev, Oleg A.

PhD, Deputy Director, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

e-mail: okorostelev@mail.ru

Котелевская Вера Владимировна
к.ф.н., доцент, Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия.

Kotelevskaya, Vera V.
PhD, Associate Professor, South Federal University, Rostov on Don, Russia
e-mail: kotelevskaja.vera@yandex.ru

Кротова Дарья Владимировна
к.ф.н., преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Krotova, Daria V.
PhD, Teaching Assistant, M.V. Lomonosov Moscow State University
e-mail: da-kro@yandex.ru

Легенькова Елизавета Александровна
к.ф.н, доцент, профессор, заведующая кафедрой немецкого и романских языков Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Legenkova Elizaveta A.
PhD, Full Professor, Head of the Department of German and Romance Languages, St.-Petersburg University of Humanities and Social Sciences
e-mail: ussrrus133@yahoo.com

Недосейкин Михаил Николаевич
к.ф.н., доцент Воронежского государственного университета

Nedoseykin Mikhail N.
Ph.D., Associate Professor, Voronezh State University
e-mail: voire@mail.ru

Огнева Елена Владимировна
к.ф.н., ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Ogneva, Elena V.
PhD, Leading Research Fellow, M.V. Lomonosov Moscow State University
e-mail: ognelen@hotmail.com

Панова Ольга Юрьевна
д.ф.н, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Panova, Olga Yu.
Doctor Hab. of Philology, Full Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: olgapanova65@gmail.com

Пенская Елена Наумовна

д.ф.н., профессор, руководитель Школы филологии Факультета гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

Penskaya, Elena N.

Doctor Hab., Full Professor, Head of the School of Philology of the Faculty of Humanities, National Research Institute Higher School of Economics, Moscow, Russia

e-mail: lpenskaya@hse.ru

Половинкина Ольга Ивановна

д.ф.н., профессор, заведующая кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет

Polovinkina, Olga I.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor, Head of the Comparative Literature Studies Department, Russian State University for the Humanities

e-mail: olgapmail@mail.ru

Скальная Юлия Андреевна

аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Skalnaya, Yulia A.

PhD Candidate, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: julycat@mail.ru

Сорокина Вера Владимировна

д.ф.н, старший научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Sorokina, Vera V.

Doctor Hab. of Philology, Senior Research Fellow, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: vvsoroko@gmail.com

Тайманова Татьяна Соломоновна

д.ф.н., доцент, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет

Taimanova, Tatiana S.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor, St.-Petersburg State University

e-mail: t.taimanova@spbu.ru

Толмачёв Василий Михайлович

д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Tolmatchoff, Vasily M.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor & Chairman of the Department of History of Foreign Literature, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: forlit@philol.msu.ru

Токарев Дмитрий Викторович

д.ф.н., ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук; профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург

Tokarev Dmitry V.

Doctor Hab. of Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences; Full Professor, National Research Institute Higher School of Economics, St. Petersburg

e-mail : tokarevd@mail.ru.

Фейгина Екатерина Витальевна

к.ф.н., доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Feighina, Ekaterina V.

PhD., Associate Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: forlit@philol.msu.ru

Фокин Сергей Леонидович

д.ф.н. заведующий кафедрой, Санкт-Петербургский государственный экономический университет

Fokine, Sergei L.

Doctor Hab. of Philology, Chair Professor, St.-Petersburg State University of Economics;

e-mail: serge.fokine@yandex.ru

Харитонова Наталья Юрьевна

PhD, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва; ст. научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук, Москва

Kharitonova, Natalia Yu.

PhD., Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow; Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow

e-mail: njkharitonova@hse.ru

Холиков Алексей Александрович

д.ф.н., доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Kholikov, Alexey A.

Doctor Hab. of Philology, Associate Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University

e-mail: aakholikov@gmail.com

Шервашидзе Вера Вахтанговна

д.ф.н, профессор, Российский Университет Дружбы Народов, Москва

Shervashidze, Vera V.

Doctor Hab. of Philology, Full Professor, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow

e-mail: shervash@yandex.ru

*Юста Родриго Мерседе***с**

PhD., профессор испанского отделения, Университет Париж-Люмьер; профессор, заведующая испанским отделением, Университет Париж 8, Нантер-Сен-Дени, Франция

Yusta Rodrigo, Mercedes

Doctora en Historia y en Estudios Hispánicos, Profesora de Université Paris 8 (Saint-Denis, Francia) y Université Paris Lumières (Nanterre – Saint Denis), Co-directora del Departamento de Español, Université Paris 8

PhD (History and Hispanic Studies), Full Professor, Université Paris 8 (Saint-Denis, France) and Université Paris Lumières (Nanterre – Saint Denis), Head of the Department of Hispanic Studies, Université Paris 8

e-mail: mercedes.yusta@univ-paris8.fr

Аннотации

В.М. Толмачёв

Введение. Культура и революция: аспекты проблемы

Аннотация: Во вступительной главе рассматриваются влияние русской революции 1917 г. на культуру XX в., революционарность как культурологическая проблема, а также различные образы и формы революционного в литературе XX в. Особое внимание уделено психологическим, темпоральным, гендерным аспектам революционарности.

Ключевые слова: революция, революционарное, культура и литература XX в., романтизм, символизм, модернизм в свете революционарного, фигуры революционеров-реакционеров, формы контр-революционного.

Vasily M. Tolmatchoff

Introduction. Culture and Revolution: Aspects of the Problem

Abstract: Introductory chapter analyzes the influence of the Russian revolution of 1917 on the culture of XX century, revolutionary as culturological problem as well as various forms and images of revolutionary in the twentieth century literature. A particular attention is drawn to psychological, temporal, gender aspects of revolutionary.

Keywords: revolution, revolutionary, culture and literature of XX century, romanticism, symbolism and modernism in reflection of the revolutionary, figures of revolutionary-reactionary, forms of the counter-revolutionary.

О.А. Коростелев

«Окаянные дни» В.Н. Буниной (по материалам дневников революционных лет)

Аннотация: Ярким примером исповедальных текстов революционной поры служат дневники Веры Николаевны Буниной (урожд. Муромцева; 1881–1961). Дневники, которые она вела с 1914 по 1961 гг., сохранились в архиве Буниных относительно полно, они насчитывают 113 единиц хранения (тетрадей, блокнотов, ежедневников и др.) и ныне находятся в Русском архиве в Лидсе. Дневники представляют собой первостепеннейший источник для изучения как жизни и творчества И. А. Бунина, так и всей литературной эпохи. Особое место в дневниках В.Н. Буниной занимают дни, проведен-

ные в Одессе, с июня 1918 г., когда они с И.А. Буниным выехали из Москвы на юг, до февраля 1920 г., когда они навсегда покинули Россию. Этому периоду посвящены «Окаянные дни» Бунина и большинство его публицистических выступлений первых лет эмиграции. В.Н. Бунина неоднократно переписывала (обильно при этом правя) именно дневники за 1918–1919 гг., видимо, выделяя их особо и, возможно, рассматривая как самостоятельную книгу, собственные «Окаянные дни».

Ключевые слова: В.Н. Бунина, И.А. Бунин, дневники, революция, эмиграция.

Oleg A. Korostelev

“Cursed days” by Vera Bunina (on her diary of the revolution)

Abstract: The diaries of Vera Nikolaevna Bunina (born Muromtseva, 1881–1961) are impressive confessional texts of the revolutionary period. Bunina was keeping her diaries since 1914 till 1961; they are now stored in Bunin’s archive in Leeds and are quite complete (totally 113 units – notebooks, notepads, day planners, etc.). The diaries are the most important source for the studies of Ivan Bunin’s life and work, as well as the literary epoch in general. A special attention is paid in the diaries to the days spent in Odessa since June 1918 (when the Bunins left Moscow and went to the south) till February 1920, when they left Russia forever. This particular period is described by Ivan Bunin in his “Cursed Days”; he often referred to that experience in his political writing of the first years in emigration. V.N. Bunina repeatedly revised, edited and corrected her diaries of the 1918–1919: she obviously viewed them as a very special block of texts and probably was thinking of making them a foundation for another “Cursed Days” – her own book about the revolution.

Keywords: V.N. Bunina, I.A. Bunin, diaries, revolution, emigration.

Л.Ф. Кацис

Н.Я. Коган – «Н. Тасин» – В.Е. Жаботинский в «Киевской мысли» (1914–1917)

Аннотация: Статья посвящена идентификации носителя псевдонима «Н. Тасин», которым подписаны статьи 1914–1917 гг. в газете «Киевская мысль», посвященные событиям Первой мировой войны и Февральской революции 1917 г. На основании сравнения этих статей со статьями В. Жаботинского из газеты «Русские ведомости» 1914–1917 гг. автор показывает, что эти статьи принадлежат В. Жаботинскому. Псевдоним «Н. Тасин» использовал русский соци-

ал-демократ и парижский эмигрант Н.Я. Коган. Этим псевдонимом подписана книга «По воюющей Франции» (Пг., 1915), состоящая из двух частей: описания Парижа начала Первой мировой войны и фронтовых репортажей. На основании сравнения описания Парижа в книге 1915 г. и описания Февральской революции в книге «Великая русская революция» (Париж, 1917) показывается, что парижская часть книги 1915 г. принадлежит Н.Я. Когану, чьи парижские репортажи печатались в «Русских ведомостях» и «Киевской мысли» под псевдонимами А. и Б. Воронов, а их аналоги в толстых журналах Москвы и Петрограда – под псевдонимом «Н. Тасин».

Ключевые слова: В. Жаботинский, Н. Тасин (Коган), «Киевская мысль», «Русские ведомости», псевдонимы.

Leonid F. Katzis

N.Ya. Kogan – "N. Tasin" – V.E. Zhabotinsky in *Kievskaya Mysl'* (1914–1917)

Abstract: The article is devoted to the identification of the author that was writing under the pen-name "N. Tasin " – so were signed the articles of 1914- 1917 in the newspaper *Kievskaya Mysl' (Kiev thought)*. These texts were dedicated to the events of the First World War and the 1917 February Revolution in Russia. The comparison of these articles with the ones written by V. Zhabotinsky for the newspaper *Russkie Vedomosti* in 1914–1917 shows that all of them belong to Zhabotinsky. The pen-name "N. Tasin" was used by the Russian Social Democrat and the Paris emigrant N.Ya. Kogan. The book "Along the Warring France" (Petrograd, 1915) is signed by "N. Tasin". The book consists of two parts: descriptions of Paris in the beginning of the World War I and reports from the front. The comparison of the descriptions of Paris in the 1915 book and the description of the February Revolution in the book "The Great Russian Revolution" (Paris, 1917) prove that the part devoted to Paris in the 1915 book belongs to N.Ya. Kogan, whose reports from Paris were being published in the newspaper *Russkie Vedomosty* and Kievskaya Mysl' under the pen-name A. and B. Voronov. At the same time, analogous texts in the literary journals of Moscow and Petrograd were published under the pen-name "N. Tasin".

Keywords: V. Zhabotinsky, N. Tasin (V. Kogan), *Kievskaya Mysl'*, *Russkie Vedomosti*, pen-names.

Е.Н. Пенская

Революция театрального опыта в 1917 году: зритель и режиссер в эпоху катастроф

Аннотация: В статье детально обсуждаются дневники за 1917 г. писателя и журналиста А.Е. Зарина, хранящиеся в РГАЛИ, которые представляют собой театральный журнал, фиксирующий состояние зрителя как свидетеля, наблюдателя, участника сценического и исторического действа. А.Е. Зарин детально описывает спектакли «Маскарад» и «Веселые расплюевские дни», поставленные В.Э. Мейерхольдом в феврале и октябре 1917 года на сцене Александринского театра, и интерпретирует их как два акта единой революционной мистерии, в которой, как в зеркале, отразились трагические перипетии эпохи.

Ключевые слова: А.Е. Зарин, В.Э. Мейерхольд, театр, сцена, фарс, трагедия, хроника, дневник, газета, революция, архивные документы.

Elena N. Penskaya

Revolution in the Theatre Experience in 1917: a Spectator and a Stage Director in the Epoch of Catastrophes

Abstract: The paper analyses and introduces into scientific use the diaries of A.E. Zarin, a writer and a journalist, that he kept in 1917. The diaries, stored at the Russian Archive of Literature and Art (RGALI), are written in the form of a theater journal that records the situation of a spectator, observer, eyewitness, and a participant of the scenic and historical action. A.E. Zarin gives a detailed description of V. Meyerhold's performances "Masquerade" and "Raspliuyev's Happy Days" in Alexandrinsky Theater (Feb.-Oct. 1917) and interprets them as two acts of a revolutionary mystery play, that mirrors the tragic events of the epoch.

Keywords: A.E. Zarin, V. Meyerhold, theater, stage, farce, tragedy, chronicle, diary, newspaper, revolution, archival documents.

О.А. Коростелев, А.А. Холиков

Публицистика Д.В. Философова революционных лет (1917 – 1918)

Аннотация: В статье впервые подробно освещаются публицистические выступления Д.В. Философова 1917 – 1918 гг., не переиздававшиеся и не входившие в прижизненные авторские сборники.

Прибегая к текстологическому анализу, авторы на конкретных примерах показывают, что в своей публицистике Философов выступал рупором идей Мережковских, а, следовательно, его статьи могут восприниматься в качестве своеобразного «газетного дневника» этого «тройственного союза». Кроме того, впервые подробно освещается позиция Философова по ряду актуальных для него проблем культурно-просветительской политики накануне и после Февральской, а также Октябрьской революций. Основное внимание при этом уделено вопросам о памятниках искусства (в том числе царском наследии) и ситуации с гуманитарным образованием. Одновременно воссоздаются основные вехи на пути, который публицист прошел в своих размышлениях о современности перед вынужденным бегством за рубеж.

Ключевые слова: Д.В. Философов, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, публицистика, Февральская революция, Октябрьская революция.

Oleg A. Korostelev, Alexey A. Kholikov

Dmitry Filosofov's Political Writing of the Revolutionary Years (1917–1918)

Abstract: The paper is the first detailed study of Dmitry V. Filosofov's publicistic works of the 1917 – 1918. This text corpus so far haven't been republished or included in Filosofov 's lifetime collections. Using textual analysis the authors show that Filosofov as a political and social writer was the mouthpiece of the Merezhkovskys' ideas; his essays therefore can be considered as a kind of "newspaper diary" of this "Triple Alliance". Besides, the essays in question are devoted to a number of topical problems of cultural and educational policy on the eve and after the February Revolution and the October Revolution. The main attention is paid to the questions about the monuments of art (including the royal heritage) and the situation with the education in humanities. The article also reconstructs the main stages in Filosofov's reflections over his epoch before his flight abroad.

Keywords: D.V. Filosofov, D.S. Merezhkovsky, Z.N. Gippius, publicistic writing, the February Revolution, the October Revolution.

А.Л. Доброхотов

М.А. Алданов о революции: контрапункт мыслей и образов

Аннотация: Революция – сквозная тема всего творчества М. Алданова, от «Армагеддона» (1918) до диалогов «Ульмская ночь»

(1953) и романа «Самоубийство» (1956). Идейный стержень этой темы – своеобразная «философия случая», которую зачастую ошибочно трактуют как скептицизм. Между тем Алданов понимает историю «как сознательную или бессознательную, героическую или повседневную, борьбу со случаем» и защиту принципа «Добра-Красоты», в чем и заключается миссия морально-ответственного человека в случайном морально-нейтральном мире. Революция, по Алданову, предельно обостряет эту коллизию и показывает невозможность подменить моральную свободу природно-исторической детерминацией. Эта установка делает Алданова наследником историософии Герцена и Льва Толстого. Системная аналогия революций во Франции и России оказывается у Алданова литературным и философским методом расшифровки истории.

Ключевые слова: М.А. Алданов; Русская революция; Великая французская революция; аналогия революций; история как «философия случая».

Alexandre L. Dobrokhotov

Mark Aldanov on Revolution: Countermelody of Thoughts and Images

Abstract: Revolution is a cross-cutting theme of M. Aldanov, from “Armageddon” (1918) to the dialogues “ A Night at Ulm” (1953) and the novel “Suicide” (1956). The ideological core of this topic is a kind of a “philosophy of chance”, which is often mistakenly interpreted as skepticism. Meanwhile Aldanov understands the history “as either conscious or unconscious, either heroic or routine struggle with the accidental” and as an apology of the “Good-and-the-Beauty” principle, which is the mission of a morally responsible person in an accidental, morally neutral world. The revolution, according to Aldanov, sharpens this collision and shows the impossibility of substituting moral freedom by natural and historical determination. This attitude makes Aldanov the heir to the historiosophy of Herzen and Leo Tolstoy. The systemic analogy drawn between the Russian and the French revolutions a turns out to be Aldanov’s literary and philosophical method of deciphering history.

Keywords: M.A. Aldanov, Russian revolution, French revolution, analogy between the revolutions, history as a “philosophy of chance”.

Д.В. Токарев

«Диалектика свободы»: статья Бориса Поплавского «Личность и общество» в свете гегелевской диалектики господства и рабства и ее интерпретации Александром Кожевом

Аннотация: В статье предпринимается попытка проанализировать взгляды эмигрантского поэта, писателя и философа-любителя Бориса Поплавского (1903–1935) на диалектику исторического процесса и того места, которое в ней занимает революция и террор. Основной акцент делается на его статье «Личность и общество» (1934), аргументация которой, на мой взгляд, обнаруживает определенную зависимость от того «революционного», во всех смыслах, прочтения гегелевской «Феноменологии духа», автором которого был русский эмигрант Александр Владимирович Кожевников, alias Кожев. Признание Поплавским исторической необходимости революционного насилия (что, в частности, нашло свое отражение в романе «Домой с небес») может быть связано с его участием в семинаре по Гегелю, который Кожев вел в 1933–1939 годах в Высшей практической школе (École pratique des hautes études) в Париже. Поплавский официально посещал семинар в 1934–1935 учебном году, но, как показывает анализ содержания его статьи, мог присутствовать и на занятиях предыдущего учебного года, и особенно на тех, на которых Кожев разбирал диалектику смерти у Гегеля.

Ключевые слова: Борис Поплавский, Гегель, Александр Кожев, диалектика истории, революционный террор.

Dmitry V. Tokarev

“Dialectics of Freedom”: Boris Poplavsky’s Essay “Personality and Society” in the Light of Hegel’s *Herrschaft und Knechtschaft* Dialectics as Interpreted by Alexandre Kojève

Abstract: The paper attempts to analyse the views of Boris Poplavsky (1903–1935), an émigré poet, writer and amateur philosopher, on the historical dialectics and the role of revolutionary violence and terror. The main emphasis is laid on his essay “Lichnost’ i Obshchestvo” (“Personality and Society”, 1934) as its line of argument seems to be based to a certain extent on the revolutionary (in every sense of the word) interpretation of Hegel’s *Phänomenologie des Geistes* by the Russian émigré philosopher Alexander Vladimirovich Kozhevnikov, alias Alexandre Kojève. Poplavsky acknowledges the necessity of revolutionary violence, in particular in his novel *Domoi s nebes (Homeward from Heaven)*, possi-

bly because of his attendance and participation in Kojève's seminar on Hegel (1933–1939) held at the École pratique des hautes études in Paris. Poplavsky officially attended the seminar in the 1934–1935 academic year, though the close analysis of his essay shows that he might have participated in Kojève' classes of the previous year as well, especially the ones dedicated to Hegel's dialectics of death.

Keywords: Boris Poplavsky, Hegel, Alexandre Kojève, dialectics of history, revolutionary terror.

А.Ю. Зиновьева

Русская революция в образах революции французской: опыт Марины Цветаевой

Аннотация: Статья затрагивает разные варианты осмысления событий русской революции в цветаевском творчестве, особое внимание уделяя символическому значению образов революции французской, воплощающих как личный опыт поэта, так и экзистенциальный смысл происходящего в России.

Ключевые слова: Марина Цветаева, революция, образы французской революции, Андре Шенье.

A.Yu. Zinovieva

Russian Revolution in the Images of French Revolution as Viewed by Marina Tsvetaeva

Abstract: The paper is devoted to various ways of reception of Russian Revolution in Marina Tsvetaeva's works with special focus on the images of French Revolution as means of the symbolic understanding both of Tsvetaeva's personal experience and crucial Russian revolutionary events.

Keywords: Marina Tsvetaeva, Russian Revolution, the images of French Revolution, André Chénier.

М.М. Голубков

Революция как метаморфоза: к вопросу об одной литературной полемике 1920-х гг.

Аннотация: В статье анализируется концепция революции, сложившаяся в русской литературе под воздействием художественного и философско-публицистического наследия А. Блока (поэма «Двенадцать», статьи «Катилина», «Крушение гуманизма»). Концепция революции как метаморфозы, по Блоку, предполагала рождение гармонии из хаоса, когда на месте обветшавшей гуманистической

цивилизации возникнет новая, принесенная свежими варварскими массами. Однако уже в первой половине 1920-х гг. концепция революции, предложенная А. Блоком, вызвала полемическую реакцию, в частности, в творчестве М. Булгакова и В. Маяковского. В статье показано, как в повести «Собачье сердце» и комедии «Клоп» происходит кардинальное переосмысление идеологии А. Блока.

Ключевые слова: русская литература, концепция революции, метаморфоза, «Катилина», Блок, Маяковский, М. Булгаков.

Mikhail M. Golubkov

Revolution as Metamorphosis: On a Literary Controversy of the 1920-ies

Abstract: The article analyses the concept of revolution that emerged in Russian literature under the influence of Alexander Blok's artistic, philosophical, and publicistic heritage ("The Twelve", "Catilina," "The Collapse of Humanism"). The concept of revolution as metamorphosis, according to A. Block, anticipated the birth of harmony out of chaos, the destruction of the decaying humanist civilization and the emergence of a new order brought by the renovating invasion of barbarians. However, as early as the first half of the 1920-ies Blok's concept of revolution caused polemic, inter alia, in the works by Mikhail Bulgakov and Vladimir Mayakovsky. Bulgakov's tale "The Heart of a Dog" and Mayakovsky's comedy "The Bedbug" offer radical rethinking of Blok's ideas.

Keywords: Russian literature, concept of revolution, metamorphosis, Catilina, Alexaner Blok, Vladimir Mayakovsky, Mikhail Bulgakov.

Д.В. Кротова

Образ революции в романе А.Н. Варламова «Мысленный волк»

Аннотация: В статье анализируются принципы осмысления революции в романе А. Варламова «Мысленный волк», показываются точки схождения и расхождения А. Варламова с традицией Серебряного века (А. Блок, Н. Бердяев) в понимании революционного процесса, рассматриваются различные смыслы, вложенные автором в центральный образ «мысленного волка» и его связь с образно-символической системой романа в целом.

Ключевые слова: русская литература, Алексей Варламов, «Мысленный волк», революция, индивидуализм, метаморфоза, история России, образ-символ, Ф. Ницше.

Daria V. Krotova

Image of the Revolution in Aleksey Varlamov's Novel *Mental Wolf*

Abstract: The article dwells on the understanding of revolution in Aleksey Varlamov's Mental Wolf, shows the points of convergence and divergence with the Russian Silver Age tradition (A. Blok, N. Berdiaev), analyses various meanings of the central symbolic image – "mental wolf" and its role in the system of motives, symbols and the imagery of the novel.

Keywords: Russian literature, Aleksey Varlamov, Mental Wolf, русская литература, revolution, individualism, metamorphosis, Russian history, symbolic image, F. Nietzsche.

А.В. Голубев

«Организационное овладение»: западные писатели в СССР в 1930-е годы

Аннотация: В статье говорится о наиболее успешном периоде советской культурной дипломатии, в частности, в области литературы. Речь идет о самом понятии «культурной дипломатии», ее истории, о наиболее значимых визитах западных литераторов, о мерах по их «организационному овладению» (термин тех лет) и результатах этих визитов. Рассматривается вопрос о предпосылках эффективности советской культурной дипломатии, ее методах и специфике. Особое место уделено анализу системы подбора кандидатур литераторов для встреч на высшем уровне.

Ключевые слова: культурная дипломатия, литературные связи, технология гостеприимства.

Alexander V. Golubev

"Organizational Takeover": Western Writers in the USSR in the 1930-ies

Abstract: The article concentrates on the most successful period of the Soviet cultural diplomacy, particularly in the field of literature and considers the concept of "cultural diplomacy", its history, the most significant visits of the Western writers to the USSR, the technology of their "organizational takeover" (the term of the time) and the results of these visits. The success factors of the Soviet cultural diplomacy, its efficiency, methods and specific features are in the focus of attention.

A special emphasis is laid on the principles of the selection of candidates among the writers for the high-level meetings.

Keywords: cultural diplomacy, literary communications, technology of hospitality.

А.В. Белобратов

«Новые русофилы»: большевистская революция в восприятии австрийских писателей в 1920-е гг.

Аннотация: Журналистские и эссеистические публикации писателей из Австрии Хаймито фон Додерера, Роберта Мюллера и Йозефа Рота 1920-х гг., посвященные большевистской революции и России после 1917 г., основываются на разном культурном опыте и уровне контактов со страной. Вместе с тем австрийские «образы России» обнаруживают сходные и весьма устойчивые паттерны культурного восприятия Другого, свидетельствуют об одной из доминантных форм культурного трансфера, осуществляемого на уровне конструирования и мифологизации событий и явлений воспринимаемой инокультурной среды, их смыслового приспосабливания к потребностям и контекстам Своего.

Ключевые слова: Австрия, Йозеф Рот, Х. фон Додерер, Роберт Мюллер, трансфер, большевизм, культура.

Alexander V. Belobratow

“New Russophiles”: Bolshevik Revolution and the Austrian Writers in the 1920-ies

Abstract: Essays and journalistic pieces on the 1917 Russian revolution by Austrian writers Heimito von Doderer, Robert Müller and Joseph Roth published in the 1920-ies are based on different cultural experience and types of contacts with the country in question. Meanwhile Austrian “images of Russia” demonstrate quite stable and similar patterns in the perception of the Other and give evidence of the dominant forms of cultural transfer that is being realized on the level of construction, mythologization and adaptation of events and phenomena belonging to another culture, which are being incorporated into the context of the recipient culture.

Keywords: Austria, Joseph Roth, Heimito von Doderer, Robert Müller, transfer, Bolshevism, culture.

И.В. Кабанова

Советская Россия 1933 года глазами Роберта Байрона («Сначала Россия, потом Тибет»)

Аннотация: Статья предлагает прочтение первой, русской части книги путевой прозы Роберта Байрона «Сначала Россия, потом Тибет» (1933) как синтеза трех основных авторских тем. Первая – интерес Байрона к истории национального искусства и особенно архитектуры, вторая – его саморефлексия как автора путевой прозы; обе темы характерны и для прочих книг Байрона. Третья тема выделяет рассматриваемую книгу из всего творческого наследия писателя. Нигде больше он не уделяет столько внимания общественно-политической проблематике, что связано с характером его русских впечатлений, с потребностью оспорить преобладавшие на Западе восхваления Советской России. Байрон вступает в философскую полемику с большевизмом, предлагает оригинальное понимание истоков и последствий русской революции.

Ключевые слова: Роберт Байрон, путевая проза, русская эстетика, культурный потенциал России, большевизм, культ машины, классовая борьба.

Irina V. Kabanova

Robert Byron Looks at 1933 Soviet Russia (“First Russia, Then Tibet”)

Abstract: The paper offers a reading of the Russian part of Robert Byron’s travel book “First Russia, Then Tibet” (1933) as the synthesis of three key author’s concerns. The first one is Byron’s interest in national art and, specifically, architecture; the second is his self-reflection as the travel prose author, both being features witnessed in other Byron’s travel books. The third feature makes the book unique in his oeuvre: it is the measure of his expanding into social and political fields, prompted by his need to challenge the laudatory concepts of Soviet Russia, contemporaneously prevailing in the West. Byron offers a philosophical polemics with Bolshevism, as well as an original understanding the sources and consequences of Russian Revolution.

Keywords: Robert Byron, travel writing, Russian aesthetics, Russian cultural potential, Bolshevism, cult of machine, class struggle.

Е.А. Легенькова, Т.С. Тайманова

А. Виоллис о России, или «светотень» с Востока

Аннотация: Статья посвящена книге малоизвестной в России французской журналистки Андре Виоллис (Andrée Viollis, 1870–1950) «Одна в России. От Балтики до Каспия» («Seule en Russie. De la Baltique à la Caspienne», 1927). В год десятой годовщины октябрьской революции Виоллис совершает путешествие в Россию. Его итог – травелог, освещающий самые разные сферы жизни в советской стране. Автор пытается рассмотреть новые большевистские ценности в контексте традиционных ценностей европейской цивилизации. Книга А. Виоллис является попыткой честного и объективного анализа советской действительности. При этом женский взгляд придает свидетельству писательницы особые грани. Анализ Виоллис, лишенный черных и белых тонов, представляет несомненный интерес в свете растущего сегодня внимания к теме «Восток-Запад» и актуален в нынешнем году, когда гуманитарные науки обращаются к теме революции 1917 года.

Ключевые слова: Андре Виоллис, Октябрьская революция 1917 года, травелог, большевистские ценности, гендер, Восток-Запад.

Elizaveta A. Legenkova, Tatiana S. Taimanova

Andrée Viollis on Russia, or Lights and Shades from the East

Abstract: The paper examines the book “Seule en Russie. De la Baltique à la Caspienne” (“Alone in Russia, From the Baltic to the Caspian Sea”, 1927) by a French journalist Andrée Viollis (1870–1950) hardly known in Russia. In the year of the tenth anniversary of the October Revolution Viollis undertakes a journey to Russia, its outcome being a travelogue, covering various aspects of life in the Soviet country. The author tries to examine new Bolshevik values in comparison with the traditional values of European civilization. Her book is an attempt of an honest and objective analysis of the Soviet reality. At the same time, feminine perspective adds a special touch to the author’s testimony. The analysis by Viollis, devoid of primitive black and white patterns, is of great interest today with the East-West opposition is again on the agenda and is especially relevant this year due to the turn of the Humanities to the topic of the 1917 Russian Revolution.

Keywords: Andrée Viollis, 1917 October Revolution, travelogue, Bolshevik values, gender, East-West.

М.А. Ариас-Вихиль

Ромен Роллан о русской революции 1917 года (по материалам переписки с Максимом Горьким)

Аннотация: Роллан был увлечен творчеством и мировоззрением Льва Толстого. Не остался он равнодушен и к социальным преобразованиям, происходящим в России в 1905-м и 1917 гг. Тема революционного террора – важнейшая для Роллана, ее разработке он посвящает цикл пьес о Великой французской революции. Цель не оправдывает средства, революционная тирания не лучше любой другой – таков вывод Роллан, как об этом свидетельствуют его письма Горькому и полемика с революционерами барбюсовской группы «Clarté». Критику действий большевиков Роллан облекает в форму эссе о Махатме Ганди, доказавшем возможность изменения общественного сознания ненасильственным путем. Это эссе Горький публикует на русском языке в берлинском журнале «Беседа» (1923) и в СССР (1924). Советское руководство осуждает «дон-кихотство» Роллана и подвергает разгромной критике его «Театр революции». Однако в 1930-е гг. Роллан решает поддерживать СССР в противовес распространению фашизма и национал-социализма в Европе.

Ключевые слова: Роллан, Горький, Луначарский, Троцкий, Барбюс, «Кларте», революционное насилие, Ганди.

Marina A. Arias-Vikhil

Romain Rolland about the Russian Revolution of 1917 (based on the correspondence with Maxim Gorky)

Abstract: Rolland was fascinated by Leo Tolstoy's work and outlook. He did not remain indifferent to the social transformations taking place in Russia in 1905 and 1917. The problem of revolutionary violence is the most important one for Rolland, he devotes a series of plays to the Great French Revolution. The goal does not justify the means, revolutionary tyranny is not better than any other – this is Rolland's conclusion, as it becomes evident from his letters to Gorky and his polemics with the revolutionaries of the barbussian group "Clarté". His criticism of Bolsheviks Rolland embodies in the form of his essay on Mahatma Gandhi, who proved the possibility of non-violent change of social consciousness. Gorky publishes the essay in Russian in the Berlin magazine "Beseda" ("Conversation") in 1923, and in the USSR (1924). The Soviet leadership condemns Roland's "quixotism" and subjects his Theater of Revolution to devastating criticism. However, in the 1930-ies

Rolland decided to support the USSR faced with a threat of fascism and national socialism in Europe.

Keywords: Rolland, Gorky, Lunacharsky, Trotsky, Barbusse, “Clarté”, revolutionary violence, Gandhi.

О.Е. Волчек

Русская революция и эмансипация буржуазной женщины (Элла Майар и Колетт Пеньо в СССР)

Аннотация: В перспективе сравнительного литературоведения в статье рассматриваются жизненные установки и обстоятельства путешествия в Советскую Россию 1930-х гг. швейцарской путешественницы, писателя, фотографа и журналистки Эллы Майар и Колетт Пеньо, одной из самых ярких французских нонконформисток 1920–1930 гг., автора резких политических и пронзительных поэтических текстов. Увлечение русской революцией и поиск новой реальности утверждает их на пути эмансипации и становится поворотным моментом в их жизни и творчестве, связанном с потребностью письма.

Ключевые слова: Русская революция, эмансипация, Советская Россия, женщина и политика, Элла Майар, Колетт Пеньо.

Olga E. Volchek

Russian Revolution and the Emancipation of a Bourgeois Woman (Ella Maillard and Colette Peignot in the USSR)

Abstract: In the perspective of comparative literary studies the article discusses attitudes, conditions and circumstances of the trip to Soviet Russia of the 1930-iess by the Swiss traveller, writer, photographer and journalist Ella Maillard and Colette Peignot, a bright French nonconformist of the1920–1930-ies and an author of harsh political and shrill poetic texts. The fascination with the Russian revolution and the quest for a new reality strengthens them in their way of emancipation and becomes a turning point in their life and work marked by the profound need for writing.

Keywords: Russian revolution, emancipation, Soviet Russia, women and politics, Ella Maillard, Colette Peignot.

Zoraida Carandell

“Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia”: apuntes sobre la poesía revolucionaria en la revista *Octubre*

Resumen: Entre las publicaciones españolas inspiradas por la Revolución soviética, la revista «Octubre» es posiblemente la más paradigmática. En el artículo que escribe para la revista «Octubre», “Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia” y a cuyo título rinde homenaje el nuestro, Antonio Machado considera la lírica comunista en un sentido amplio como “de comunión cordial entre los hombres”. Otras aportaciones se inscriben de forma más ortodoxa en la línea leninista defendida por la revista. «Octubre» aporta al internacionalismo soviético la visión de los intelectuales revolucionarios españoles en el filo del primer y del segundo bienio de la Segunda República. El presente artículo se detiene en los poemas publicados en la revista analizando sus supuestos ideológicos y pedagógicos y su interpretación regeneracionista de la recuperación de la tradición popular del arte.

Palabras clave: poesía, cultura popular, *Octubre*, revolución, Rafael Alberti, Segunda República, revistas literarias, España.

“On the Communist Lyrics that Could Have Come from Russia”: Revolutionary Poetry in the Journal *Octubre*

Abstract: Among the Spanish journals-literary reviews published during the Second Republic, *Octubre* is probably the most representative of the impact of the Soviet Revolution. The title of this article means to be a homage to “On the Prospect of Communist Poetry from Russia”, where Antonio Machado defines Communist poetry as a “cordial communion amongst men”». Other pages follow the leninist line of the journal in a more orthodox way. *Octubre* can be read as a contribution of the Spanish revolutionary intellectuals to the international Soviet movement during the early Spanish Second Republic. This article studies the poems published in this renovated journal emphasizing their ideological and pedagogical basis and their interpretation of the traditional popular culture.

Keywords: poetry, popular culture, revolution, Rafael Alberti, Second Republic, literary review, Spain, *Octubre*.

Сораида Карандель

Коммунистическая лирика, которая могла бы прийти из России: о революционной поэзии в журнале «Octubre»

Аннотация: Одним из самых ярких испанских изданий, инспирированных русской революцией, был журнал «Octubre», продолжавший традиции более ранних журналов «Post-guerra» и «Sin dios», в которых впервые сформировались и укрепились революционные идеи. «Octubre» становится первым журналом, официально противопоставившим себя фашизму и связавшим себя с революцией; подзаголовок печатного издания звучал так: «Революционные писатели и художники». В данной статье мы делаем отсылку к опубликованной в журнале статье Антонио Мачадо «О коммунистической лирике, которая могла бы прийти из России».

Известен факт сотрудничества журнала «Octubre» с московским журналом «Интернациональная литература», а также французским «Commune», американским «New Masses» и др. Изучению истории журнала и опубликованных в нем материалов был посвящен ряд литературоведческих работ. В данной статье мы исследуем поэтический корпус журнала «Octubre» – пролетарскую поэзию, революционные черты которой в полной мере проявятся к началу гражданской войны.

Многие стихотворения носили дидактический характер, сочетая в себе поэтическую функцию и функцию манифеста, и были направлены на широкую аудиторию. Идеологическая и педагогическая составляющая стихотворений выходила на первый план, многие произведения были выдержаны в духе ленинизма и симпатии к Советскому Союзу, нередко стихотворения печатались в окружении текстов или иллюстраций, способствующими их восприятию в правильном идеологическом ключе. Народная поэзия (например, испанские «коплы») также использовались с целью идеологического просвещения пролетариата, большая часть представителей которого были уроженцами сельской местности (проводилась аналогия с русской революцией, которая также была «крестьянской»).

В журнале печатались стихотворения Р. Альберти, А. Мачадо, Л. Арагона, А. Карпентьера, Л. Хьюза и др., а также обозначались литературные реминисценции – например, на знаменитое стихотворение М. Светлова «Гренада», автор которого предстает как образец революционной борьбы советского народа. Испанские интеллектуалы-революционеры на страницах журнала «Octubre» в своих рас-

суждениях сближались с идеями пролетарского интернационализма.

Ключевые слова: поэзия, народная культура, «Octubre», революция, Рафаэль Альберти, Вторая республика, литературные журналы, Испания.

Н.Ю. Харитонова

«Призраки истории» Хулиана Горкина (1961): события русской революции глазами оппозиционера и эмигранта

Аннотация: Статья посвящена биографии и творчеству испанского политика и писателя Хулиана Горкина, представителя республиканской эмиграции 1939 г., его концепции политического театра тридцатых годов. К шестидесятым годам взгляды Горкина на драматургию претерпели значительную трансформацию, о которой свидетельствует его комедия «Призраки истории». Теперь политическая проблематика получает историческое измерение. В статье предлагается трактовка пьесы о русской революции и русской белой эмиграции как произведения, призванного в иносказательной форме поставить вопрос о будущем политическом устройстве Испании.

Ключевые слова: Хулиан Горкин; политический театр; русская революция.

Natalia Yu. Kharitonova

Julián Gorkin's *Fantasmas de historia (*1961): Russian Revolution as Viewed by an Emigre Oppositionist

Abstract: The paper focuses on the biography and theater plays of Julián Gorkin, Spanish politician and writer exiled in Mexico and France after the Republicans' defeat in the civil war, and discusses his ideas of the political theater in the 1930-ies. By the 1960-ies Gorkin's concept of the art of playwriting had undergone a significant transformation, as it is evidenced by his comedy "Fantasmas de historia" (Ghosts of History") analyzed in the paper. Now political issues got a historical dimension. The article offers an interpretation of this theater play devoted to the Russian revolution and the Russian white emigration, as a literary work aimed at discussing a future form of government in Spain after Franco's death.

Keywords: Julián Gorkin; political theater; Russian revolution.

В.В. Котелевская

Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент»

Аннотация: В статье сопоставляются роман Федора Гладкова «Цемент» и одноименная пьеса Хайнера Мюллера. Октябрьская революция, Гражданская война и индустриализация концептуализируются Мюллером как стадии гибели и воскресения коллективного тела (народа), а цементный завод становится амбивалентным образом мертвого прошлого и живого будущего. Персонажи мифологизируются в контексте гомеровской «одиссеи» и догомеровских мифов о культурных героях. Проект русской революции трактуется Мюллером в двойной оптике футурологии vs. архетипизации. Греческие мифы переплавляются так же, как человек, трансформирующийся в нового homo laborans.

Ключевые слова: Октябрьская революция, неомифологизм, постдраматический театр, Федор Гладков, Хайнер Мюллер, Одиссей, «Цемент».

Vera V. Kotelevskaya

Heiner Müller's new Odysseus: Neo-mythological Representation of the Russian October Revolution in the Play "Cement"

Abstract: The paper deals with comparative analysis of Feodor Gladkov's novel "Cement" and the play "Cement" by Heiner Müller. Müller conceptualized the October revolution, Civil war, and industrialization as stages of death and revival of a collective body (the people). The cement factory becomes an ambivalent image of the dead past and live future. Characters are mythologized in the context of Homer's "Odyssey" and pre-Homeric cultural heroes. Müller represented the project of the Russian revolution in double optics of futurology versus archetypisation. The Greek myths are "melted" the same way as the individual, being transformed into new homo laborans.

Keywords: October Revolution, neo-mythologism, postdramatic theatre, Feodor Gladkov, Heiner Müller, Odysseus, "Cement".

В.В. Сорокина

Русский революционный авангард в оценке западноевропейской критики XXI века

Аннотация: Западноевропейская русистика после спада развития в конце 1990-х гг. за двадцать лет претерпела значительные качественные и количественные изменения. Однако остался неизменным интерес к литературе русского авангарда, который теперь стал рассматриваться в контексте европейского литературного процесса.

Ключевые слова: западноевропейская русистика, западногерманское литературоведение, французское литературоведение, русский авангард, Д. Хармс, В. Хлебников.

Vera V. Sorokina

Russian Revolutionary Avant-garde in the XXI Century West European Literary Criticism

Abstract: West European studies in Russian literature after their decline in late 1990s has undergone a considerable change, both in quality and in quantity, in the recent twenty years. However Russian literary Avant-garde remains in the focus of attention and is being currently regarded within the context of the European literary process.

Keywords: West European studies in Russian literature, West German literary criticism, French literary criticism, Russian Avant-garde, Daniil Kharms, Velimir Khlebnikov.

Т.Д. Венедиктова

Бытописание как политика: к интерпретациям классического реализма в XX веке

Аннотация: Является ли реализм скрытно-конформистским искусством или, наоборот, отличается чувствительностью к процессам возникновения нового в культуре и к неявным социальным переменам? Теоретики литературы в XX веке по-разному отвечали на этот вопрос, исследуя искусство «лишней», суггестивной реалистической детали.

Ключевые слова: теории реализма, эстетика описания, Г. Лукач, Э. Ауэрбах, Ж. Рансьер.

Tatiana D. Venediktova

Fictions of Everyday Life as Politics: XX Century Interpretations of Classical Realism

Abstract: Is realism tacitly conformist or, on the contrary, highly sensitive to the processes of emergence in culture and undeclared social change? Literary theorists in the XX century answered this question variously discussing the art of "superfluous" yet suggestive realistic detail. Key words: theories of realism, aesthetics of description, G. Lukács, E. Auerbach, J. Rancière.

Keywords: theories of realism, aesthetics of description, G. Lukács, E. Auerbach, J. Rancière.

О.Ю. Панова

«Рожденная революцией»: афроамериканская литературная теория и наследие эпохи шестидесятых

Аннотация: «Черная революция» 1960-х гг. стала поворотной точкой афроамериканской культурной истории и заложила фундамент афроамериканистики, в том числе и исследований афроамериканской литературы. С рубежа 1960–1970-х гг. в этой области мифотворчество, идеологизация, пропаганда идут рука об руку с научным исследованием. Ведущие афроамериканисты-литературоведы стремятся создать, а точнее, изобрести идеологически востребованную «афроамериканскую литературную теорию» (термин Г.Л. Гейтса), основывая ее на различных мифологемах – «дородовой миф» (Р. Степто), «блюзовая матрица» (Х.А. Бейкер), африканский трикстер Эшу-Элегбара (Г.Л. Гейтс). Наследие эпохи шестидесятых не только определяет облик современной постшестидесятнической афроамериканской литературы, но и предлагает алогритмы интерпретации и / или изобретения черной литературной традиции и вдохновляя афроамериканских литературоведов-теоретиков на пересмотр и демонтаж «западного канона».

Ключевые слова: история и теория афроамериканской литературы, «черная революция» 1960-х гг., Движение за черное искусство, афроцентризм, Генри Луис Гейтс, Хьюстон А. Бейкер, Роберт Степто.

Olga Panova

"Born by the Revolution": African American Literary Theory and the Legacy of the 1960-ies

Abstract: The revolution of the sixties, the turning point in the development of African American cultural history, laid a foundation for the Blackamerican studies and African American literary theory. Since the late sixties the tendency to myth-making, biased attitudes and ideological agenda go hand in hand with the objective study. African American literary critics attempt to construe or rather invent an ideologically bound "theory of African American criticism" (H.L. Gates Jr) based on mythic notions such as "pregeneric myth" (R.B. Stepto), "blues matrix" (H.A. Baker Jr.), African trickster Esu-Elegbara. Being a powerful factor shaping post-sixties African American literature, the legacy of the sixties offers patterns of interpretation and / or invention of the Blackamerican literary tradition and urges to revise and dismantle "the Western canon".

Keywords: African American literary criticism, African American literary theory, Black revolution of the sixties, Black Aesthetic Movement, afrocentrism, Henry Louis Gates Jr., Houston A Baker Jr., Robert B. Stepto.

О.И. Половинкина

Арлекин и дело революции

Аннотация: Объектом анализа в статье является Арлекин как герой новой мифологии, олицетворение модернистского искусства. В истории Арлекина, который ведет свое происхождение от бесов средневековых дьяблерий, акцентируются те его свойства, которые приобрели особую значимость в модернистской иконографии персонажа. В качестве примера арлекинады XX в. в статье рассматриваются стихотворения о Суини Т.С. Элиота, входящие в сборник «Стихотворения» (1919, 1920). По мысли автора, в модернистском искусстве Арлекин олицетворяет революционность новой эстетики, дерзкий вызов, бросаемый институционализированному искусству.

Ключевые слова: Арлекин, Пьеро, Т.С. Элиот, Суини, модернизм.

Olga I. Polovinkina

Harlequin and the Ordeal of Revolution

Abstract: The article treats Harlequin as a neo-mythological figure pointing to the effects of modernist art. Harlequin has a long history, from a demon of old plays and up to the hero of the 18th century harlequinade

and the 19th century theatrical marionette. Starting from this point Harlequin acquires the meaning of Pierrot's counterpart, an epitome of vitality, creative energy, unexpected 'tricks' and fragmentation. As an example of 20th century harlequinade the author analyses T.S. Eliot's Sweeney poems from Poems (1919, 1920). Harlequin is represented as an embodiment of the revolutionary impetus of the new art.

Keywords: Harlequin, Pierrot, T.S. Eliot, Sweeney, the modernist art.

Ю.А. Скальная

Б. Шоу и революции, или Как заставить швейную машинку жарить яйца

Аннотация: Статья концентрируется на отражении темы революции в творчестве ирландского драматурга Б. Шоу. Рассматриваются три типа революции – политическая (русская революция 1917 г.), гендерная (суфражизм, феминизм), научно-техническая. Анализ пьесы «Аннаянска, большевистская императрица» (1917), а также воспоминаний современников о визите Шоу в СССР в 1931 г. позволяют уточнить и скорректировать общепринятую точку зрения на отношение Шоу к революционным событиям в России. Во второй части работы рассматриваются «взаимоотношения» Шоу с женским движением и влияние типа «новой женщины» на героинь пьес Шоу (одноактная пьеса «Газетные вырезки»,1909). Заключительная часть статьи посвящена влиянию научно-технической революции в области физики, биологии и медицины на творчество драматурга; рассматривается применимость понятия «научная фантастика» к поздним пьесам Шоу.

Ключевые слова: Б. Шоу, «Аннаянска, большевистская императрица», «Газетные вырезки», русская революция 1917 г., сексуальная революция, феминизм (суфражизм), научно-техническая революция, научная фантастика, революция в театре.

Yulia A. Skalnaya

Bernard Shaw and Revolutions, or How to Make a Sewing Machine Fry Eggs

Abstract: The article concentrates on the way the notion of revolution is reflected in G.B. Shaw's dramas. Three types of revolutions are being considered: political (the Russian Revolution of 1917), gender (suffragism, feminism), and scientific. Analysis of the play Annajanska, the Bolshevik Empress (1917), as well as the memoires of Shaw's visit to the USSR in 1931, allow to specify and correct the well-known

viewpoint on Shaw's position on the revolutionary process in Russia. The second part of the article focuses on Shaw's attitude to the suffragette movement, its connection with feminism and the influence of the New Woman image on Shaw's female characters (one-act play Press Cuttings, 1909). The concluding part of the article analyses the impact that the scientific revolution had produced on Shaw's writing and considers the possibility of defining the genre of his later plays as "science fiction".

Keywords: G.B. Shaw, "Annajanska, the Bolshevik Empress", "Press Cuttings", the Russian Revolution of 1917, sexual revolution, feminism, suffragette movement, scientific and industrial revolution, science fiction, revolution in theatre.

А.Н. Беларев

Великая космическая революция. Сценарий Пауля Шеербарта.

Аннотация: В статье на материале утопического романа «Великая революция» немецкого фантаста Пауля Шеербарта (1863–1915) исследуется концепция космической революции. Шеербарт повествует о трансформации мировоззрения обитателей луны, актуализируя исконный астрономический смысл слова «революция». Космическая революция на Луне фактически включает в себя несколько революций: оптическую, архитектурную и личностную.

Ключевые слова: Пауль Шеербарт, революция, космос, телескоп, луна, планета, фантастика, утопия.

Alexander N. Belarev

Paul Scheerbart's Great Cosmic Revolution

Abstract: The paper deals with the concept of cosmic revolution in the utopian novel «The great revolution» by Paul Scheerbart (1863–1915), German expressionist and science fiction writer. Scheerbart actualizes the astronomic sense of the word «revolution» when he describes the transformation of the world view of the lunar people. The cosmic revolution can be divided into three types of revolutions: the optic, architectural and personal revolution.

Keywords: Paul Scheerbart, revolution, cosmos, telescope, moon, planet, science fiction, utopia.

С.Л. Фокин

Анатоль Франс: между парижским национализмом и коммунистической революцией

Аннотация: В работе рассматриваются разнообразные составляющие политической позиции А. Франса, «самого французского, самого парижского, самого утонченного» писателя, по словам одного из основоположников французской коммунистической партии М. Кашена. Упор делается на то, что сближение автора контрреволюционного романа «Боги жаждут» (1912) с французским социализмом, равно как скоропалительное одобрение большевистской революции в России, диктовались скорее благодушным порывом мудреца-скептика, нежели выражали истинное убеждение мыслителя в необходимости решительного слома капиталистической государственной машины.

Ключевые слова: французская литература, литературный национализм, революция, Анатоль Франс.

Sergei L. Fokine

Anatole France: between the Parisian Nationalism and Communist Revolution

Abstract: The article discusses various components of the political position of A. France, “the most French, the most Parisian, the most sophisticated” writer, as it was stated by M. Cachin, a co-founder of the French Communist party. The article stresses that the rapprochement of the author of the counter-revolutionary novel Les Dieux ont soif (1912) with the French socialism, as well as his hasty approval of the Bolshevik revolution in Russia, was dictated rather by an benign impulse of a wise skeptic, than an expression of a the real belief of the thinker, convinced that the total destruction of the capitalist state machine is a must.

Keywords: French literature, literary nationalism, revolution, Anatole France.

М.Н. Недосейкин

А. Франс между наукой и революцией

Аннотация: В статье рассматриваются особенности развития писательской стратегии Анатоля Франса (1844–1924) в связи с его отношением к революционным событиям в России в начале XX в. В ходе анализа изучаются конкретные приемы, фигуры речи, образы, позволившие французскому писателю включить эту сложную и

противоречивую историческую проблематику в рамки своей художественной рефлексии.

Ключевые слова: французская литература, Анатоль Франс, событие, революция, научное мировоззрение.

Mikhail N. Nedoseikin

A. France between Science and Revolution

Abstract: The article considers the development of Anatole France's (1844–1924) writing strategy in connection with his attitude to the revolutionary events in Russia in the early XXth century. The analysis focuses on specific devices, figures of speech, images that allowed the French writer to include this complex and contradictory historical problematics in the framework of his artistic reflection.

Keywords: French literature, Anatole France, event, revolution, scientific worldview.

В.В. Шервашидзе

Революция в романах А. Мальро

Аннотация: На разных этапах творческого пути меняется отношение А. Мальро к революции. В 1920-е годы, в романе «Завоеватели» революция рассматривается сквозь призму ницшеанской философии. В 1930-е годы, в романах «Человеческое существование» и «Надежда» писатель пытается найти «пути выхода из абсурда в человечность». Революция обретает социально-политический характер борьбы во имя «новой цивилизации», ярким воплощением которой для Мальро стал Советский Союз. Эта тема является лейтмотивом в романе «Человеческое существование».

Ключевые слова: А. Мальро, французская литература, революция, культ действия, абсурд, трагизм бытия, судьба, притча.

V.V. Shervashidze

Revolution in André Malraux's novels

Abstract: Malraux's idea of revolution was subject to constant change during his literary career. In the 1920-ies the revolution is considered through the lens of Nietzsche's philosophy (Les Conquérants), in 1930-ies it acquires a political dimension as the writer strives to overcome the absurdity of being and to defend humanitarian values (La Condition humaine, L'Espoir). The revolution now is regarded as a socio-political struggle for a new civilization, its vivid embodiment being the Soviet Union.

Keywords: André Malraux, French literature, revolution, cult of the acting, absurdity, tragic existence, destiny, parable.

Е.Д. Гальцова

Что такое сюрреалистическая революция? (о некоторых аспектах бретоновского концепта)

Аннотация: Понятие «сюрреалистической революции», возникшее как название первого журнала группы Андре Бретона, обозначает сочетание этического и эстетического начал. В статье рассматриваются основные этапы функционирования этого понятия в творчестве Бретона и его политические и эстетические контексты. Постоянная устремленность Бретона к политическому действию часто заслоняла эстетическую составляющую его понимания революции, о чем свидетельствует критическая рецепция со стороны писателей экзистенциалистского толка (Ж.-П. Сартр, А. Камю и др.). Студенческая революция 1968 г. и приведенный в заключении пример подспудного существования бретоновской «сюрреалистической революции» в романе М. Кундеры «Жизнь не здесь», где за фигурой Артюра Рембо стоит и Бретон, демонстрируют, как бретоновский концепт оказывается ироническим элементом бесконечных отражений поэтических революций XX в.

Ключевые слова: французская литература, сюрреализм, революция, Андре Бретон, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Милан Кундера.

Elena D. Galtsova

What is the Surrealist Revolution? (on some aspects of Breton' concept)

Abstract: The concept of "surrealist revolution", which appeared as the title of the first journal of André Breton's group, refers to the combination of ethical and aesthetic principles. The article discusses the main stages in the functioning and development of this concept in the Breton's works, and its political and aesthetic contexts. Breton's political ambitions often obscured the aesthetic component of his concept of revolution, as is evidenced by the critical response from the existentialist writers (J.-P. Sartre, A. Camus, etc.). The student revolution of the 1968, and the latent presence of Breton "surrealist revolution" in M. Kundera's novel "Life Is Elsewhere" (with Breton standing behind the figure of Arthur Rimbaud) demonstrate that Breton's concept has become an ironic element in the endless mirror play of poetic revolutions in the XXth century.

Keywords: French literature, surrealism, revolution, André Breton, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Milan Kundera.

А.В. Гладощук

Мексика в поле сюрреалистической революции

Аннотация: Статья посвящена истории рецепции французского сюрреализма в Мексике в 1920–50х гг. и образу Мексики в «сюрреалистическом воображаемом». Подробно говорится о целях поездки в Мексику Антонена Арто (1936), о культурной миссии Андре Бретона (1938) и ее творческих результатах. На основе написанных обоими художниками текстов о Мексике выявляется революционная константа образа, реализующаяся в двух измерениях: мифопоэтическом и политическом. Прослеживается переход от непонимания и неприятия сюрреализма в мексиканской художественной среде к ассимиляции и реабилитации, осуществившейся в творчестве Октавио Паса (1914–1998).

Ключевые слова: Мексика, сюрреализм, Андре Бретон, Антонен Арто, Октавио Пас, революционный миф, рецепция сюрреализма, франко-латиноамериканские литературные связи.

Anastasia V. Gladoshchuk

Mexico in the Magnetic Field of the Surrealist Revolution

Abstract: The article is dedicated to the history of reception of the French surrealism in Mexico in the 1920–50s and the image of Mexico in the surrealist imagination. An account of Antonin Artaud's trip to Mexico (1936) is given, as well as a detailed relation of André Breton's cultural mission (1938) and its creative consequences. Basing on the Mexican texts of the both authors, a revolutionary constant of the image is revealed in the two dimensions: mythopoetical and political. A transition from incomprehension and rejection of surrealism in the Mexican artistic ambience to its final assimilation and rehabilitation effectuated by Octavio Paz (1914–1998) in his poetical and critical works is being traced.

Keywords: Mexico, surrealism, André Breton, Antonin Artaud, Octavio Paz, revolution myth, reception of surrealism, French–Latin-American literary contacts.

Е.В. Огнева

Параллельным курсом: «Весна Священная» Алехо Карпентьера и кубинский «роман о революции»

Аннотация: Статья посвящена истории создания романа Алехо Карпентьера «Весна Священная», который воспринимается как итог его полувекового творческого пути. Фрагменты текста романа, создававшегося писателем на протяжении 18 лет, постоянно редактировались и дополнялись, причем автор в процессе работы над ним все дальше отходил от первоначального замысла. Трижды принимаясь за «роман о кубинской революции», Карпентьер воссоединил, существенно переработав, в окончательном варианте идеи ранних набросков, добавив и автобиографический материал. Вписав историю своих героев в широчайший исторический, философский и культурный контекст эпохи, писатель существенно вышел за рамки традиционного кубинского «романа о революции».

Ключевые слова: Алехо Карпентьер, «Весна Священная», кубинская литература, латиноамериканская литература, новый латиноамериканский роман, роман о кубинской революции.

Elena V. Ogneva

Following the Parallel Course: “The Rite of Spring” by Alejo Carpentier and “the Novels of the Cuban Revolution”

Abstract: The article is devoted to the history of creation of Alejo Carpentier’s novel *The Rite of Spring*, which is usually viewed as an outcome of his semi-centennial writer’s career. The novel was being created for 18 years, its fragments were being rewritten and supplemented many times, so the author drifted off the initial concept. In the course of his three attempts to work on “the novel of the Cuban revolution”, Carpentier reunited, essentially recreated his early drafts, and included autobiographical material in the final version. By putting the story of his characters in the broadest historical, philosophical, and cultural context of the era, the writer significantly exceeded the traditional framework of “the novel of the Cuban revolution”.

Keywords: Alejo Carpentier, *The Rite of Spring*, Cuban Literature, Spanish American Literature, the New Latin American novel, the novel of the Cuban Revolution.

Mercedes Yusta Rodrigo

Escritura y lucha armada revolucionaria en la posguerra española*: ¡Tortura!* (1949)

Resumen: Este trabajo analiza una novela inédita escrita por un guerrillero antifranquista en 1949, durante su estancia en la guerrilla, y titulada *¡Tortura!*. Entre testimonio y ficción, la novela narra la historia de una joven campesina que acabará convirtiéndose en una líder de la resistencia contra el franquismo. A través del análisis de las influencias literarias de la novela y de la construcción de un arquetipo de mujer comunista combatiente, nuestro objetivo es mostrar el interés del estudio de esta producción cultural para la comprensión de la formación de subjetividades militantes en una situación de lucha revolucionaria.

Palabras clave: España, guerrilla, novela, mujer, franquismo.

Revolutionary Writing and Military Struggle in Postwar Spain: *¡Tortura!* (1949)

Abstract: This work analyzes an unpublished novel written by a guerrilla fighter in 1949, during his stay in the guerrilla, and titled Torture!. Between testimony and fiction, the novel tells the story of a young peasant woman who finally became a leader of the resistance against the Franco's dictatorship. Through the analysis of the literary influences of the novel and the construction of an archetype of a communist female warrior, our goal is to show the interest of the study of this cultural production for the understanding of the formation of militant subjectivities in a situation of revolutionary struggle.

Keywords: Spain, Guerilla fighting, Novel, Woman, Franco's dictatorship.

Мерседес Юста Родриго

Литературное творчество и революционная вооруженная борьба в послевоенной Испании: неизданная повесть «Пытка!» (1949)

Аннотация: После окончания испанской гражданской войны (1936–1939) революционная борьба продолжалась: существовало большое количество антифранкистских партизанских отрядов (1939–1952 гг.); их участники считали себя авангардом революции, который не смогла уничтожить победа Франко в 1939 г. Внутри партизанского движения бытовали различные практики письма – от памфлетов до художественных произведений. Во многих партизанских отрядах существовали свои печатные органы; в них печатались

не только новости и политические сводки, но также небольшие рассказы о борьбе и сопротивлении, участники которого зачастую сами становились их авторами.

В статье анализируется неизданная повесть «Пытка!» («¡Tortura!»), рукопись которой находится в архивах Коммунистической партии Испании в Мадриде в соотнесении с жанром короткой повести, актуальным для испанской политической рабочей культуры первой половины XX в. Автором романа является партизан-антифранкист, на войне прозванный Нуньесом, который (как сообщает предисловие рукописи, датированное январем 1949 г.) написал эту повесть во время пребывания в горных партизанских отрядах на востоке страны.

Рукопись романа состоит из 65 страниц текста (в две колонки) и двухстраничного предисловия. В ней рассказывается история Марии Росы, молодой крестьянки родом из теруэльской деревеньки, которая была вынуждена выйти замуж за местного предводителя фалангистов и в качестве связной сотрудничала с партизанским отрядом под прозвищем Виолета. В финале Виолета схвачена и подвергнута пыткам, а деревня освобождена от фалангистов.

Это произведение интересно не благодаря своей литературной ценности, а потому что оно является важным документом культурной истории и практики письма, существовавшей в зонах военного сопротивления, продолжавшего революционную борьбу, начатую в 1936 г. Рассматриваемая в статье повесть является примером такой практики письма непосредственно на месте событий. Достоверность повествования открывается в описаниях крестьянской жизни, нравственных качеств героев, пейзажных зарисовках, речевых характеристиках героев и передаче особенностей андалузского диалекта, на котором говорит один из персонажей-военных.

Повесть «Пытка!» имеет ряд сходных черт с новеллами из сборника «Идеальный роман», а также с пьесой Хосе Бергамина «Юная партизанка» (1945), в которой также повествуется об отважной борьбе юной девушки, подвергнутой пыткам в финале. Действия Марии Росы, ее прогрессивные взгляды, ее смелость, мужество, верность своему делу, физическая сила и жестокость способствуют становлению архетипа женщины-революционерки – не только испанской, но и советской (история Зои Космодемьянской также может служить возможным интертекстом).

Ключевые слова: Испания, партизанские отряды, роман, образ женщины, диктатура Франко.

Е.В. Фейгина

Революция и традиция в итальянской поэзии: Альдо Палаццески и Эудженио Монтале

Аннотация: В статье сравнивается поэтика Альдо Палаццески и Э. Монтале. Оба они модернисты, современники. Палаццески эпатирует публику в ранних стихах, предлагает радикальные средства для исправления мира. Э. Монтале создаёт способ поэтического синтеза традиции и модерности, национальной поэзии и восприятия новых европейских открытий. Революционность, как свойство поэтики применимо к обоим поэтам, но реализуют это свойство они по-разному.

Ключевые слова: модернизм, футуризм, герметизм, Эудженио Монтале, Альдо Палаццески.

Ekaterina V. Feighina

Revolution and Tradition in Italian Poetry: Aldo Palazzeschi and Eugenio Montale

Abstract: The article compares the poetics of Aldo Palazzeschi and E. Montale. Both of them are modernists, contemporaries. The Palazzeschi amuses the people in early verses, offers radical way for the correction of the world. E. Montale creates a manner of poetic synthesis of tradition and modernity, national poetry and the perception of new European discoveries. Revolutionary as a quality of poetics is applicable to both poets, but they realize this property in various mode.

Keywords: Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Hermeticism, futurism, modernism.

Научное издание
Научная серия
«Литература. Век двадцатый»
ВЫПУСК 4
ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ.
ВЕК ДВАДЦАТЫЙ

Редколлегия:
О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачёв
Оригинал-макет изготовлен в редакционно-издательском отделе
Филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
Зав. отделом *И.Э. Стрелец*
edit@philol.msu.ru

Оригинал-макет: *А.М. Егоров*

Обложка: *Ю.Н. Симоненко*

Издательство ЛИТФАКТ
Почта: 121069. Москва, ул. Поварская, 25 а
E-mail: litfakt@gmail.com
Подписано в печать 6.05.2018
Формат 60 x 90 1/16
Усл. печ. л. 34. Тираж: 300. Заказ №
Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография “Наука”»
121099 Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9500994-3-4

Издание продолжает научно-исследовательскую серию «Литература. Век двадцатый» (выпуск 1-й – «Лики времени», 2009; выпуск 2-й – «Литература и война. Век двадцатый», 2013; выпуск 3-й – «Литература и идеология. Век двадцатый», 2016), в основу которой положены материалы международной конференции «Лики XX века», регулярно проводимой филологическим факультетом МГУ имени М. В. Ломоносова в память о профессоре Л. Г. Андрееве.
Центральное место в настоящем выпуске занимает приуроченная к столетнему юбилею русской революции подборка материалов, посвященная отражению революционных событий в западной и русской литературе, в литературе русской эмиграции и советско-западным литературным и культурным контактам 1920-х – 1930-х гг.
Также рассматривается воздействие различных революций XX века (политических, социальных, эстетических, научно-технических и т. д.) на литературу и культуру Европы и Америки.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Филологический факультет

ЛФ
издательство ЛИТФАКТ

ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ ВЕК ДВАДЦАТЫЙ